



**BEYKOZ
BELEDİYESİ**

BEYKOZ BELEDİYE BAŞKANLIĞI

Gümüşsuyu Mahallesi, Kelle İbrahim Caddesi No:43
34820 Beykoz-İstanbul
Tel.: 0216. 322 25 04 (pbx)
www.beykoz.bel.tr
beykoz-bld@beykoz.bel.tr

BASKI: SEÇİL OFSET
www.secilofset.com

İstanbul 2008

İçindekiler

Sunuş	05
Muharrem Ergül / Beykoz Belediye Başkanı	
Sempozyum Kurulları	06
Prof. Dr.Abdülkadir Karahan'ı Özgeçmişi	09
Açılış Konuşmaları	11
Prof.Dr. Muhammet Nur DOĞAN / İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Yrd.Doç.Dr. Zeynep Karahan Uslu / İstanbul Aydın Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Merkezi(TAM) Başkanı AK Parti Halkla İlişkiler Başkan Yrd.	
Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Gözüyle Klâsik Edebiyatımız ve Klâsik Şairlerimiz	15
Doç. Dr. Bayram Ali Kaya / Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Kırk Hadis Kitapları ve Abdülkadir Karahan'ın İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis İsimli Eseri	37
Cemal AKSU / Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın "Fuzûlî, Muhîti, Hayatı ve Şahsiyeti" Adlı Eseri	45
Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU / İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Abdülkadir Karahan'ın Farsça Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme	59
Dr. Hasan Almaz / Harran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü	
Abdülkadir Karahan'ın "Muhammed İkbal" Kitabı Hakkında Düşünceler	65
Eyyüp AZLAL / Eğitimci-Yazar-Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Kütüphanesi ve Müzesi Müdürü	
Sabri F. Ülgener'in Divân Şiirine Yaklaşımı	73
Prof. Dr. Ali Fuat BILKAN / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi	
Divan Şiirine Yansıyan Yirmi Deyimin Manzum Şekillerinin Yorumu	81
Prof. Dr. Süreyya A. BEYZADEOĞLU / Trakya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Edebî Metinleri "Şair/Yazar Niyetli" Okuma Sorunu	89
Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK / Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Metin Şerhinde "Bilimsellik ve Yorumsallık" Boyutu	99
Prof.Dr. İlhan GENÇ / Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı	
Fuzulî'nin Kasîde-i Kalemîyye'sinin Şerhi	119
Prof.Dr. Muhammet Nur DOĞAN / İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Azmî'nin Kırk Hadis Tercümesi	131
Prof. Dr. Adem CEYHAN / Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Divân Şiiri Şerhlerinde Gözlem ve Dönemine Göre Düşünme	157
Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI / Afyon Kocatepe Ü. Fen Ed. Fak. TDE Bölümü	
Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili	167
Yrd. Doç. Dr. Yavuz BAYRAM / Hitit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Prof. Dr. Samet Elizade Fuzûlî Şiirlerinin Şerhçisi Gibi	183
Dr. Elmira MEMMEDOVA / Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Doğubilimcilik Enstitüsü	
Klasik Türk Şiirinde Edebî Gerilimi Yaratma Tekniği	193
Prof. Dr. Nâmik Açıkgöz / Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	

Türkçe Divan Dibacelerinde Şiir Üzerine Düşünceler, Görüşler.....	197
Doç. Dr. Turan Karataş / Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Tokat) Fen-Edebiyat Fakültesi	
Lâmiî Çelebi'nin, Münşeât'ının Mukaddimesinde Poetika Konusundaki Görüş ve Eleştirileri.....	205
Yrd. Doç. Dr. Hasan Ali ESİR / Rize Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Birî Örneğinde Redifleri Neden Bildiren Gazeller ve Divan Şairinin Felsefesi.....	215
Doç. Dr. Kenan Erdoğan / Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Mazmun Var Mazmundan İçeri.....	225
Dr. Abdülkerim GÜLHAN / Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
XVI. Yüzyıl Tezkiretû's-Şu'ara ön Sözlerinde Şiir ve Şair Kavramı.....	239
Yrd. Doç. Dr. Aysun EYDURAN / Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Divan Şiirinin Ufkunda Kaybolan Türkçe.....	247
Doç. Dr. Hanifi VURAL / Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Bâkî Divanında Anlatım Tekniği Olarak İkilemler.....	253
Yrd. Doç. Dr. Zehra Göre / Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü	
Klasik Dönem Türkmen Edebiyatına Bir Bakış.....	261
Dr. Hıfzı TOZ / Kırıkkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi	
XVIII. yy Şairlerinden Ebu Bekir Kânî'nin Şiirinde Eleştirel Unsurlar.....	271
Dr. İlyas Yazar / Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı	
Nâbî'nin Mizah Anlayışı.....	279
Mahmut KAPLAN / Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı	
Kuruluş Dönemi (XIII-XV. yy. Başları) Türk Dîvân Şiirinin Özellikleri.....	289
Doç. Dr. Seadet ŞİHİYEVA / Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Doğubilimcilik Enstitüsü	
Dîvân Şiiri Metinlerinin Kültürel Zenginliği.....	311
Gencay ZAVOTÇU / Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Larendeli Hamdî 'nin Leylâ ve Mecnûn Divanına Bir Bakış.....	343
Yrd.Doç.Dr. Belal Saber Abdelmaksoud / Mısır, Kahire, Ezher Üni., Diller ve Tercüme Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı	
80 Sonrası Türk Şiirinde Geleneğe Yöneliş: Yeniden Dîvan Şiiri mi?.....	357
Yrd.Doç.Dr. Nesime CEYHAN / Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Fuzûlî'nin Bir Beyti Üzerine.....	365
Osman Fikri SERTKAYA / İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Metin Yorumlamalarında Yöntem Sorunu.....	371
Dr. Sabahattin KÜÇÜK / Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü	
Fotoğraflarla Prof. Dr. Abdülkadir Karahan.....	385
Sempozyumdan.....	401

Kıymetli Konuklar,

Toplamları geliştirmenin yegâne yolu düşünce ve sanata değer vermek, kültürü hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırmaktır. Kültür gelişmeyi, gelişim de itibarı getirir. Gelişmek ve kalkınmak için insanın içindeki potansiyeli harekete geçiren aklın rehberliğinde ilerlemek en güvenli yoldur.

Bin yıl önce göçebe kavimler halinde geldiğimiz Anadolu topraklarında, örfümüzü, kültürümüzü ve medeniyetimizi inşa etmek için yetiştirilen ilim adamları sayesinde nesiller boyu devam eden imparatorluk ve devletler kurulmuştur. Güçlü ve müreffeh bir yaşam oluşturabilmek amacıyla yapılan çalışmaların en önemli göstergesi hiç şüphesiz ilmi alanda verilen eserlerimizdir.

13. yüzyılda ortaya çıkan Divan Edebiyatı, 800 yıl önce nasıl bir gelişmişlik ve büyüklük içerisinde olduğumuzu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Eserleri ve düşünceleriyle tüm dünyaya mal olmuş yüce Mevlana'yla birlikte başlayıp Anadolu, Balkanlar ve Ortadoğu'ya yayılan edebiyatımız, düşünce ve yaşam kalitemizin artmasına büyük katkı sağlamıştır.

Ülkemizde divan edebiyatının bugünlere gelmesini sağlayan şahsiyetleri günümüz dünyasında yeniden anlamak, bizlere bıraktıkları zengin birikimi kayıt altına alarak gelecek kuşaklara taşımak amacıyla düzenlediğimiz programımızı, çok değerli hocamız Prof. Dr. Sayın Abdülkadir Karahan'ın aziz hatırasına armağan ediyoruz.

Bu güzel ve anlamlı programın düzenlenmesinde emeği geçen saygıdeğer ilim adamlarımıza ve bizleri kırmayıp davetimize icabet eden kıymetli Beykozlılara şükranlarımızı sunuyoruz.

Muharrem ERGÜL
Beykoz Belediye Başkanı

**SEMPOZYUM
DÜZENLEME KURULU:**

Prof.Dr.Muhammet Nur DOĞAN
(İ. Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi)

Prof.Dr. Şeyma GÜNGÖR
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı)

Yrd.Doç.Dr. Zeynep KARAHAN USLU
(İstanbul Aydın Üniversitesi
Türkiye Araştırmaları Merkezi Başkanı)

Ali BİLİR
(Beykoz Belediyesi Başkan Yardımcısı)

Murat KİRİŞCİ
(Beykoz Belediyesi
Kültür ve Sosyal İşler Müdürü)

**SEMPOZYUM
BİLİM KURULU:**

Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN
(İ. Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Şeyma GÜNGÖR
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı)

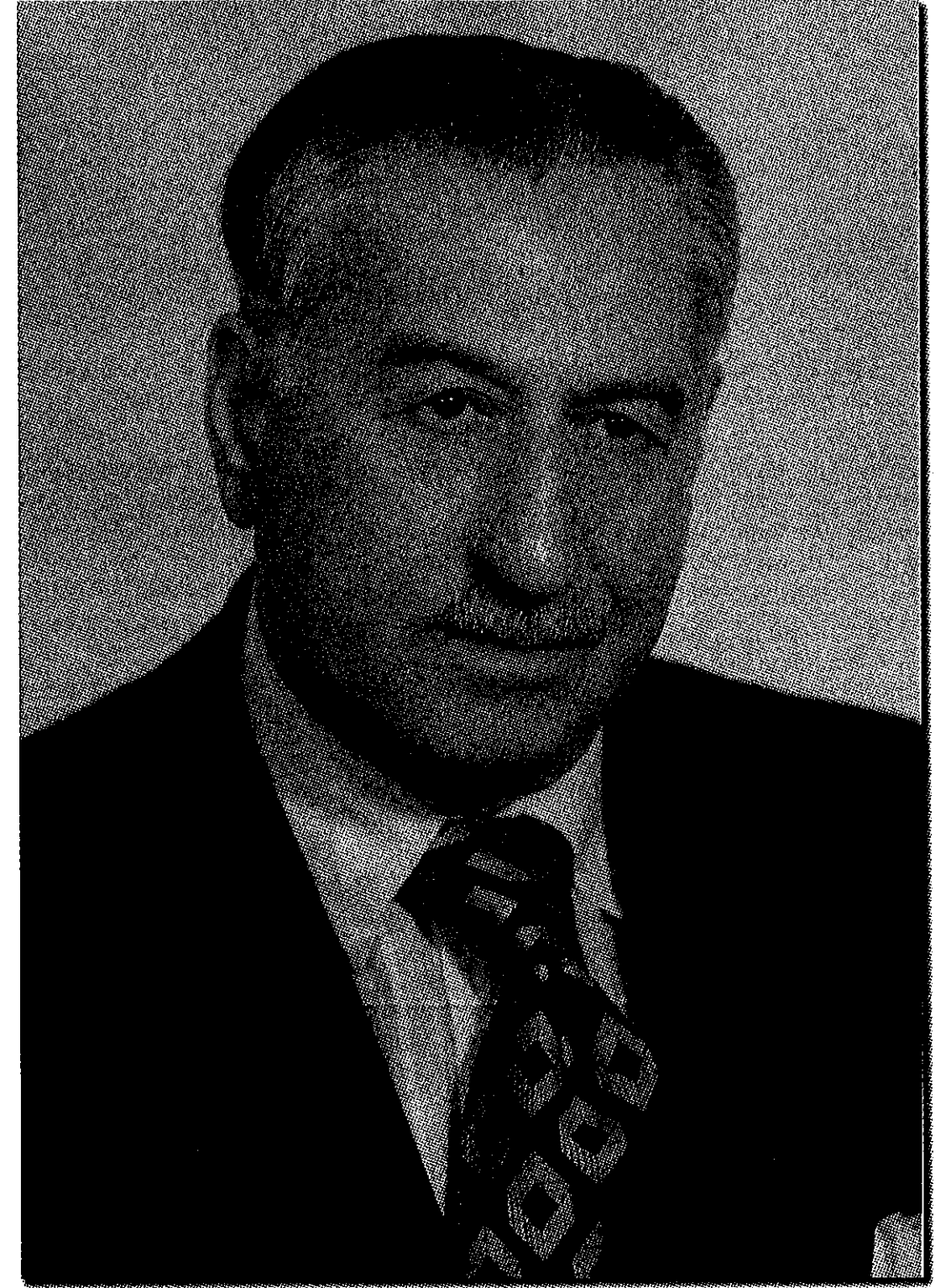
Prof. Dr. Mustafa ÖZKAN
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı)

Prof. Dr. Kemal YAVUZ
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı)

Prof. Dr. Mehmed Ali Yekta SARAÇ
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Azmi BİLGİN
(İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU
Sempozyum Sekreteri



PROF.DR. ABDÜLKADİR KARAHAN
(1913-2000)

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Özgeçmişi

1 Eylül 1913 tarihinde Şanlıurfa'nın Siverek İlçesi Hamidiye Mahallesinde doğan Abdülkadir Karahan, çevrenin tanınmış İslam dini bilginlerinden Hacı Zülfikar Karahan ile salihat'i nisvandan Besime (Ağaçhan) Karahan'ın oğludur.

İlköğrenimini doğum yerinde, orta öğretimini İzmir'de, Üniversiteyi ve Yüksek Öğretmen Okulu'nu : Edebiyat Fakültesinde tamamlamıştır. Bütün tahsil hayatı boyunca sınıfının birincisi olmuştur.

1939-1947 yılları arasında Samsun ve İzmir Liselerinde edebiyat öğretmenliği yapmış, bu arada 1945'de Türkiye'nin üçüncü Edebiyat Doktoru pâyesini "pekiyi" derece ile kazandıktan bir süre sonra İstanbul Edebiyat Fakültesi Metinler Şerhi ve Osmanlı Edebiyatı asistanlığına atanmıştır. 1949-1950 yıllarında Fransa'da Sorbonne Üniversitesinde Hocaları Hazırlama ve Olgunlaştırma Yüksek Okulu ile Fonetik Enstitüsünden de diplomalar almıştır.

1952-1963 yıllarında Eski Türk Edebiyatı doçenti, 1963-71'de Eski Türk Edebiyatı profesörü ve bu tarihten 70 yaşını doldurduğu zamana kadar da aynı kürsünün başkanı olarak akademik hizmetine devam etmiş, 1 Ocak 1983'te emekli olmuştur. O günden beri de bir çok gazete ve dergiye yazı yazmak, ilmî eserler yayınlamak, milletlerarası kongrelere katılmakla meşguldür.

Prof. Karahan, 1961-72 kapsayan 12 sene zarfında, Yüksek İslâm enstitüsünde Hadîs-i Şerif ve Usulü, Yüksek Öğretmen Okulunda Eski Edebiyat Metinleri Yorumlama derslerini okutmuştur. Bu arada İslâm Ansiklopedisinin iki cildinin yayımı sırasında onun yayın kurulu üyeliğinde bulunmuştur.

Yurt içi ve yurt dışında 80'den fazla Milletlerarası Kongrelerde bulunup çeşitli ilim kurullarını temsil eden Prof. Karahan'ın yabancı dillerde basılmış bildiri ve incelemelerinin sayısı da 40 rakamını aşmıştır. Bildiği ve yayınlarını sergilediği diller arasında Arapça, Fransızca, Farsça ve İngilizce başta gelmektedir. Üye olduğu milletlerarası kuruluşlar arasında: İkbâl Akademisi, Joseph Von Hammer Cemiyeti, Avrupa Arap ve İslâm Araştırmaları Birliği, Dünya Mukayeseli Edebiyat Birliği, Orta ve Batı Asya İncelemeleri Enstitüsü, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Tetkikleri Derneği, Journal Asiatique, Daimî Altaistik Milletlerarası Konferansı v.b. zikredilebilir.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan: Türkiye'nin hiçbir üniversitesinde Mukayeseli Edebiyat Dersleri mevcut değilken bunu İstanbul Edebiyat Fakültesinde okutmuş, Halk Edebiyatını da aynı Fakülteye ilk defa o yerleştirmiştir. Yine ondan önce Edebiyat tarihçileri sadece tarihî ve sosyal olayları göz önünde tuttıkları halde, ilk defa o, bunlara psikolojik ve estetik açıdan da incelemeler yapmak suretiyle yeni eklentiler yapmış ve Edebiyat Tarihinde metod yenilikleri yapmak suretiyle sisteme daha geniş ufuklar kazandırmıştır. Bir araştırmacı ve yazar olarak ta ülkenin, doğuda ve batıdaki bazı ilim kuruluşlarının yayın araçlarında yayınlanan eser, konferans, bildiri, ansiklopedi maddesi, inceleme ve benzeri çalışmalarının sayısı 3500 rakamını bulmuştur.

Burada Şanlıurfa'mızın yetiştirdiği ilim ve edebiyat alanımızın tanınmış hocalarından Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın eserlerinden bazıları aşağıda yer almaktadır:

- Güneşin Doğduğu Yurt İzmir, 1934.
- Fuzulî-Muhuti, Hayatı ve Şahsiyeti, İstanbul, 1949, Ankara, 1989, 1995
- Nabi, İstanbul, 1953, 1967 ve genişletilmiş 3.baskı, Ankara, 1987.
- Nefî, İstanbul, 1954, 1967 ve genişletilmiş son baskı, İstanbul.
- İslam - Türk Edebiyatında Kırk Hadîs, İstanbul, 1956.
- Tercümanü'l - Ümem, İstanbul, 1962.
- Kanuni Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figani ve Divançesi, İstanbul, 1966.
- Osmanlı Devleti Tarihi (J.V.Hammer'den...), İstanbul, 1966.
- Topkapı Sarayı Müzesindeki ahnâme Yazmalarından Seçme Minyatürler İstanbul, 1971.
- Dr. Muhammed İkbal ve Eserlerinden Seçmeler, İstanbul, 1974.
- M. Ali Cinnah'a Armağan, İstanbul, 1977.
- Kırk Hadis, İstanbul 1977 ve 79, 4.tezhipli ve dört dildeki son baskı, Ankara, 1986.
- Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri, İstanbul, 1980.
- Müslümanlığın Temel bilgileri, İstanbul, 1980.
- Türk Kültürü ve Edebiyatı, İstanbul, 1985 ve Öğretmen Kitapları dizisinde, İstanbul, 1988.
- Şirazlı Hafız ve Şiirlerinden Seçmeler, Ankara, 1988.
- Şanlıurfa ve GAP Sempozyumu, İstanbul, 1988.

Prof. Dr. Karahan, matematik öğretmeni Süreyya (Ulugün) Karahan ile evli olup Yrd. Doç. Dr. Zeynep Karahan Uslu adında bir kızı vardır.

Sayın konuklar, değerli katılımcılar,

Kültürümüze ve medeniyet değerlerimize hizmeti şiar edinmiş bulunan Beykoz Belediyesi'nin düzenlediği I. Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu'na hoş geldiniz.

Yıllar önce Edebiyat Fakültesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün öncülüğünde düzenlenen ve uzun bir zaman diliminde istikrarlı bir şekilde sürdürülen Uluslararası ve Ulusal Türkoloji Kongrelerinin bir devamı niteliğinde düşündüğümüz I. Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu'nu işte bu Türkoloji Kongreleri geleneğini kuran rahmetli hocalarımızın ve özellikle klâsik Türk edebiyatı sahasının büyük hocası merhum Prof. Dr. Abdülkadir KARAHAN'ın aziz hatırasına armağan ettik. O büyük hocaların ruhları bizim her zaman rehberimiz olduğu gibi, bu sempozyumun düzenlenmesinde de ilham kaynağımız olmuştur.

Klâsik Türk edebiyatı olarak da anılan divan edebiyatı mitoloji-tarih-sosyal hayat; din-tasavvuf; bilim-felsefe ve estetik değerler sistemi üzerinde yükselen kültür, dil, düşünce ve binlerce yıllık kadim medeniyet unsurları bakımından son derecede zengin bir hazine değerini taşıyan ve bizim aşağı yukarı 700 yıllık çok canlı ve dinamik tarih dönemimizi kapsayan bir edebiyat geleneğidir. Bu edebiyat geleneği sanat ve estetik bakımından dünyanın en görkemli şiir anıtlarına vücut vermiş ve asırlardır ölmeyen şaheserler üretmiştir. Çok dinli, çok dilli, çok etnik unsurlu ve çok kültürlü bir toplumsal yapının yüzyıllarca süren pratiğinin sanatın kristal aynasında yansıyan görüntüsü olan klâsik edebiyatımız günümüz aydınları tarafından bu görkemli yapısına lâyık bir ilgi ve itibar ile karşılanmamış, bu edebiyatın bağrında saklı bulunan muhteşem güzellikler zaman zaman aşırı hamaset ve milliyetçilik duyguları ile sağ veya sol siyasî ve ideolojik ön yargıların gölgesinde kalmıştır.

Halbuki, zaman zaman klâsik Türk edebiyatı veya Osmanlı edebiyatı diye de adlandırdığımız divan edebiyatı birçok açıdan düşünce, sanat ve kültür hayatımız bakımından önemli değerleri bağrında saklamakta ve entelektüel yaşamımız için vazgeçilmez bir müracaat kaynağı özelliğini taşımaktadır.

Bir kere, düşüncenin temel unsurları olan kavramlar ve kelimeler ile bu kelimelerin etrafında oluşan sayısız nüans halkaları bakımından divan edebiyatı milletimizin ve insan oğlunun binlerce yıllık düşünce, felsefe, kültür, ahlâk, bilim ve estetik değerlerinin çok zengin ve adeta kutsal hatıralarını taşımakta ve bu haliyle ellerimize toplumsal gelişim ve değişim dinamiğimizin ipuçlarını tutuşturmaya aday bulunmaktadır. Denilebilir ki, divan edebiyatının metinlerine başvurmadan, daha doğrusu bu metinlerin ruhuna doğru bir yöntemle nüfuz etmeyi başarmadan sosyal, kültürel, ekonomik, hattâ siyasal gelişimimiz ile değişimimizin nirengi noktalarını tespit etme ve bu gelişim ve değişimin sistemini doğru okuma imkânımız yoktur. Bu hali ile divan edebiyatı, entelektüel hayatımız için vazgeçilmez bir yoğunlaşma ve derinleşme alanıdır. Biz geçmişimizin kaybolan değerlerinin, hafızalarımızdan silinmiş bulunan ve bugün bizim için bir nevi masal ülkesi durumuna gelmiş bulunan sosyal, kültürel, düşünsel ve felsefî değerlerimizin dünyasına (cinler âlemi yolculuğu gibi) edebiyatın aynasının ötesine geçerek ulaşma imkânına sahip bulunmaktayız. Güçlü bir toplum ve yirmi birinci asrın kudretli ve modern bir üyesi olmak istiyorsak bu cinler âlemi yolculuğunu yapmak, yani klâsik edebiyatımızın kristal endam aynasının arka plânına geçerek geleceğimizi güçlü temeller üzerine kurmanın olmazsa olmaz kazanımlarını elde etme çabasına girmek zorundayız.

İşte bu gerçeklerin ışığı altında bakacak olursak, divan edebiyatı metinlerinin bizim için bir dil ve kültür arkeolojisi sahası olduğunu ve bu sahada çalışan bilim adamlarının, kapıları henüz yeni aralanmış çok zengin ve şaşılahtı bir keşifler dünyasının eşliğinde bulunduğunu anlamakta gecikmeyiz.

Biz bütün bu doğruları kendimize rehber alarak yola çıktık ve divan edebiyatı sahasının başta tarih, felsefe, dil, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji, hukuk, bilim, musikî, din, tasavvuf, kültür ve medeniyet tarihi alanları ile çok sayıda müstereke sahip olduğu gerçeğinden hareketle bütün bu ilişkileri gündemine alan ve özellikle metinleri anlama ve şiirin arka plânında bulunan unsurları tahlil (yani metin şerhi) ağırlıklı bir sempozyum geleneğini başlatmayı görev bildik. Esas amacımız, edebî metinleri anlama ve tahlil etme anlayışı çerçevesinde klâsik edebiyatımıza yönelik dikkatleri güçlendirmek, bu edebiyat ile ilgili eksik ve yanlış kanaatleri bertaraf etmek; genellemeci, ön yargılı bakış açıların; vulgarizeci, magazinleştirici tavırların, bu konudaki toplumsal açlığı ranta çevirici popülist indirgemeciliğin; kökten inkârcı siyasi ve ideolojik yaklaşımların tamamen dışında kalarak bu çok önemli kültür varlığımıza bilimin, düşüncenin ve tarihî gerçeklerin ışığını tutmaktır. Bu ilk sempozyumumuza siz değerli bilim adamlarının büyük ilgisi bizi cesaretlendirmiş ve geleceğe daha güvenle bakabileceğimize olan inancımızı pekiştirmiştir.

Uzunca bir zamandan beri hazırlıklarını sürdürdüğümüz bu sempozyumun düzenlenmesinde en büyük desteği İstanbul'un güzide ilçesi Beykoz'un çok değerli ve kültür hizmetkârı başkanı Muharrem ERGÜL'den gördük. Eğitimini Türk dili ve edebiyatı sahasında yapan sayın ERGÜL'e bu hususta bize verdiği maddî ve manevî büyük destekten dolayı şükranlarımı arz ediyorum. Kendisinden, hemen bundan sonra, vefatının 20. yıldönümü vesilesi ile Azerî Türkçesinin büyük şairi Şehriyar adına düzenlemeyi düşündüğümüz "Şehriyar ve Heyder Babaya Selam" sempozyumu için de söz almak istiyorum.

Bu sempozyumun böylesine başarı ile düzenlenebilmesinde çok önemli bir rol üstlenen, aziz hocamız Prof. Dr. Abdülkadir KARAHAN'ın kızı, Yrd.Doç. Dr. Zeynep Armağan Karahan USLU'yu da şükranla anmalıyım. İstanbul Aydın Üniversitesi öğretim üyesi olan Dr. Zeynep Armağan USLU sempozyumun Beykoz Belediyesi ile işbirliği yapılarak gerçekleşmesinde büyük emeği geçmiştir. Aynı şekilde, düzenleme kurulu ve bilim kurulumuzda görev alarak bize büyük güç katan saygıdeğer bilim adamlarına ve sekreteryaya görevini yürüten öğretim üye yardımcımız Dr. Murat KARAVELİOĞLU'na teşekkür ediyorum.

I. Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumunu, aziz hatırasına armağan ettiğimiz hocam Prof. Dr. Abdülkadir KARAHAN'ı rahmetle anıyor, sempozyumumuzun başarı ile devamını ve sonuçlanmasını diliyor, siz değerli katılımcıları ve konukları saygı ve sevgi ile selamlıyorum.

Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

Milletlerin millet olarak kalabilmeleri tarihlerinden damıttıkları güzelliklerin farkında olmalarına ve bünyelerinin bir parçası olarak koruyabilmelerine bağlıdır. Ve böyle bir korumanın sağlanabilmesi için nasıl mimari eserleri ayakta tutan bir "kilit taşı" ise hiç şüphesiz Klasik Edebiyatımızda kültürel varoluşumuz açısından bir "kilit taşı"dır. Şiirin büyüklüğü dili bizi tarihsel mirasımızla buluşturur, bütünlüğümüzü korumamızı sağlar.

İşte bu gerçeği ruhunun bütün zerrelerinde hissederek Klasik Edebiyattan günümüze köprüler kuranlar ilim ehline sahip çıkarak onları ve eserlerini yarınlara taşıyarak, geleceği bugünden inşa ederler. Bu çerçevede Divan Edebiyatına odaklanan bir Uluslararası Sempozyumun gerçekleşmesi ve bu önemli bilimsel etkinliğin sahanın duayeni, "Hocaların Hocası" Karahan Hoca'ya ithaf edilmesi ülkemiz adına gurur vesilesidir.

Ve bu tablonun ortaya çıkmasını sağlayan Beykoz Belediye Başkanımız Muharrem Ergül Beyefendiye şahsım, ailem ve ülkem adına teşekkür etmeyi bir borç biliyorum. Sayın Ergül'ün kültürümüze yönelik derin hassasiyetleri olmasaydı böyle bir etkinliğin ortaya çıkması da mümkün olamayacaktı. Ayrıca Sempozyumun koordinatörlüğünü üstlenen Prof.Dr. Muhammed Nur Doğan'a, Sempozyum Bilim kurulu üyelerine ve Belediye Başkan Yardımcımız Ali Bilir'e de katkıları için teşekkürlerimizi ifade etmek isterim.

Bugün burada 40'ı aşkın inceleme kitabı, yurt içinde ve dışında yazdığı, sunduğu 3000'i aşan makalesi ve tebliği ile büyük Klasik Türk Edebiyatı hocası ve ilk Hadis Profesörümüz Karahan'ın ürettiği entelektüel katma değer ve Divan Edebiyatımızın önemli meseleleri tartışılacak. Dolayısıyla ben sosyal bilimler alanında çalışan bir akademisyen ve Karahan'ın tek evladı olarak onun ülkesine sunduğu katkıların arkasındaki dinamika olan sosyolojik macerası ve şahsiyeti üzerine yoğunlaşarak katkı sunmak istiyorum.

Eşi dahil hiç kimsenin kendisine adı ile hitap etmediği Karahan Hoca Urfa'nın küçük bir kasabasında, Siverek'te dar imkanlara doğup, yeterli azmi gösteren, başarının bedelini ödeyerek, hayata meydan okumaya cesaret edenlerin sonunda hak ettiklerini alacaklarının canlı kanıtı olan bir akademisyen ve vatanseverdi.

Karahan'ın nüfus cüzdanındaki doğum tarihi 1329'dur. Yani 1913, bir başka ifadeyle Osmanlı'nın son dönemine şahitlik eden, o yılların dar imkanlarına ve zor şartlarına göğüs gererek geçen bir çocukluk. Sonra Cumhuriyet, kullerinden doğan bir ülke, yeni bir yönetim, yeni bir dünyayı kavrama biçimine entegre olmanın gerekliliği ve tüm o dönemi yaşayanlar gibi bu dönüşümün ruhlarda bıraktığı izlerden onunda nasibini aldığı gerçeği.

Daha sonra henüz 15 yaşında iken eğitim almak adına başlayan gurbet yılları. Diyarbakır, Adana, İzmir ve 1936'dan sonra ömrünün sonuna kadar kalacağı İstanbul. Ama olanca zorluğu rağmen daima birinci olarak bitirilen eğitim basamakları... Mesleki kariyeri ise yine bir azim hikayesi olarak seyreder. Hayata Samsun'da bir ilkökul öğretmeni olarak başlar ancak uluslar arası itibar ve tanınmışlığa sahip bir Profesör olarak devam eder.

Bunu sağlayan onun sıra üstü zekası olduğu kadar karakteridir de. Kimi zaman gözleri dolarak anlattığı bir anısı vardı, lisede okurken sınıfına gelen Müfettiş sorularına dikkat çekici cevaplar veren bu parlak talebeye sorar "ne olacaksın", cevap "Edebiyat Doktoru". Müfettiş küçümseyerek "sen kimsin ki Edebiyat Doktoru olacaksın hele bir ilkökul öğretmeni olda"... der. Karahan ilkökul öğretmeni de olur, Türkiye'nin Edebiyat Doktoru ünvanını alan 3. vatandaşı da... Ve yıllar sonra ancak filmlerde olur cinsinden olayın devamı İstanbul Üniversitesi'nde gerçekleşir. Karahan artık Doçenttir ve odasından içeri biri girer, ziyaretçi odasına girdiği kişiyi elbette tanıyıordur, ama ziyaret edilen onu hiç unutmamıştır. Ziyaretçi başarısız bir öğrenci olan kızına tavassut talep etmekte olan ve artık emekli o müfettiştir. Sonuç, Hoca müfettişin kızını geçirir, kendini hatırlatır ve işte o meşhur darbi meselde olduğu gibi Hacca giden karıncaların menzillerine de varabildiklerinin canlı kanıtı olarak kişisel tarihine geçirir.

Hayat ona asla bir gül bahçesi sunmamıştı, ama o, inanılmaz bir verimlilikle çalışırken, biyolojik kısıtlarını bile yok saymayı başardı. Daima dik durdu, kırıldı, ama hiç eğilmedi. Herkes sustuğunda dahi konuşabilen ve haksızlığa, yanlışla meydan okuyan bir ses oldu. Ve tabii bedelini de hiç yüksünmeden ödedi. Üniversiteye yönelik tüm toplu çıkarılmalarda listeden hiç eksik olmadı, 60 İhtilalinin meşhur 147'lerinin içinde o vardı, hatta 80 ihtilalinden sonraki 1402'likler olarak bilinen Üniversite'den çıkarılanlar listesinde de "emekli" olmasına rağmen tırnak içinde "her ihtimale karşı" yine yer verilmişti ama o seçiminden emin bir insanın inancıyla hep bildiğini okudu.

Cumhuriyet tarihinin canlı bir tanığıydı. Mustafa Kemal Atatürk'e Dolmabahçe Sarayı'nda kitap okumak için seçilen gençte, Mehmet Akif Ersoy'un vefatında cenaze töreni düzenleyen ve dönemin şartlarında mezarı başında konuşma yapmaya cesaret eden tek kişi olduğu için Polis takibatına uğrayanda yine aynı insandı.

Karahan hoca; Peyami Safa'dan, Orhan Veli'ye, Aziz Nesin'den, Refik Şevket İnce'ye, Behçet Necatigil'den, İbnül Emin Mahmut Kemal'e, Necip Fazıl Kısakürek'ten, Abdi İpekçi'ye, Ayhan Songar'dan, Sulhi Dönmezer'e, Adnan Menderes'ten, Safiye Ayla'ya, Demirel'den Özal'a dek uzanan entelektüeller, sanatçılar, politikacılardan müteşekkil geniş bir dost çevresiyle yaşadı ve pek çok tarihi olaya birinci elden tanık oldu.

Akademik hayatına Fuat Köprülü'nün yanında başladı, sonrasında aynı kürsünün başkanlığına seçildi ve yaş haddinden emekli olduğu 1981 yılına dek 11 yıl boyunca bu görevini devam ettirdi. Çeşitli gazetelerde köşe yazarlıkları, Yeşilay başkanlığı, Türkiye Pakistan Dostluk Derneği Başkanlığı gibi pek sivil toplum kuruluşunda bayrağı en önde taşıyanlar arasında yer alarak topluma karşı sorumluluğunu çeşitli boyutlarda da tezahür ettirerek yerine getirdi. Öyle çok çalışırdı ki, yakın dostlarınca daima "kendini bu kadar yorma" diye uyarılırdı. Ama onun cevabı standarttı "yarın mezarda bol bol dinleneceğiz, şimdi çalışma zamanı".

Dindar bir insandı bunu asla istismar etmeden ama apaçık yaşardı. Sevdiği kadar öfkesi de gani, kelimelerin tam anlamıyla nev-i şahsına münhasır bir şahsiyetti. Ama sonuna kadar kararlı, dürüst, kavga ederken dahi yapacaklarını muhatabına bildirecek kadar ahlaki davranabilen bir insandı. Ben onun tek çocuğuydum tam 56 yaşındayken sahip olduğu. Çünkü karar vermişti profesör olmadan evlenmeyecek, çalışmalarının bir eş tarafından sekteye uğrama ihtimalini ortadan kaldıracaktı. Ve her zaman olduğu gibi dediğini yaptı, annem Süreyya hanımefendi gibi müstesna bir insanla akademik kariyerdeki son basamaktan sonra bir izdivaç yaptı. Ama şu anda da aramızda olan annemin ona uğurlu geldi, çünkü pek çok büyük eserini onunla evlendikten sonra ortaya koydu.

Hep iki hayali vardı gerçekleştiremediği biri birgün İstanbul'un karmaşasını bırakıp sevgili Urfa'sına dönmek ve kendini sadece çalışmalarına hasretmek, diğeri de "Kürsüde Fırtına" başlığıyla otobiyografisini yazmak. Ki tüm dökümanların, belgelerin ve hatıra defterlerinin mevcut olduğu bir bütünün halen araştırmacıların ilgisine açık olduğunu ve yazılırsa bunun Cumhuriyetin tüm evrelerine yakın tanıklık içeren alternatif bir tarih yazımı olacağı da ifade edilmelidir.

Karahan yani benim için nam-ı diğer "Babam" bir güzel insandı, kendisini ülkesine ve bilime adanmış ve tıpkı Yaşar Kemal'in meşhur üçleme romanının ilkinde yer alan "o güzel insanlar o güzel atlara binip gittiler" cümlesinde olduğu gibi, sıcak bir Temmuz gününde, 2000 yılında bu dünyadan göç eden... Geride bıraktığı hatıraları ve eserleri için onu bir kez daha rahmetle anıyor, tüm katılımcılara teşekkür ediyor, saygular sunuyorum.

Yrd.Doç.Dr. Zeynep Karahan Uslu

İstanbul Aydın Üniversitesi
Türkiye Araştırmaları Merkezi(TAM) Başkanı
AK Parti Halkla İlişkiler Başkan Yardımcısı

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Gözüyle Klâsik Edebiyatımız ve Klâsik Şairlerimiz*

Doç. Dr. Bayram Ali Kaya

Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Kendi içinde üç ana bölüm ile bir sonuç ve kaynakçadan oluşan çalışmamızın ilk bölümünde, Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın ilmi kişiliği, çalışma evreni ve metodolojisi üzerinde durulacak; ikinci bölümünde hocamızın uzmanlık alanı olan Klâsik Türk Edebiyatına ilişkin görüş, değerlendirme ve tekliflerine değinilecek; üçüncü bölümünde ise hocamızın haklarında müstakil kitap neşrettiği isimler başta olmak üzere, değişik vesilelerle üzerlerinde durduğu bazı klâsik şairlerimize ilişkin bakışına yer verilecektir.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın İlmî Kişiliği, Çalışma Evreni ve Metodolojisi

Karahan, Klâsik Türk Edebiyatı alanında ülkemizin yetiştirdiği mümtaz şahsiyetlerden ve seçkin akademisyenlerden birisidir. Şiirleri bulunan, aynı zamanda sanatçı bir ruha sahip olduğu da bilinen Karahan, herşeyden önce büyük bir Türk edebiyatı tarihçisi idi. Türk edebiyatının çeşitli alanlarında eser vermiş olan hocamız, hemen her yüzyılı yoklamış, can alıcı noktalar üzerinde durmuş, problemleri hususları mümkün mertebe çözmüş ya da çözüm konusunda teklifler sunmuş, edebiyatımıza yeni düşünce ve yaklaşımlar getirmiş, çalışmaları ile bilhassa Klâsik Türk Edebiyatı alanına önemli katkılarda bulunmuştur. (Yavuz, 2006: 46)

Karahan'ın bu değerli katkılarının ardından nasıl bir çalışma plânı ve metodu olduğunu ise hocamızın hem öğrencisi, hem de asistanı olmuş, dolayısıyla kendisini en iyi tanıyanlardan biri olan sayın Prof. Dr. Şeyma Güngör'den öğreniyoruz. Güngör'ün belirttiğine göre hocamız, "... Hazırlayacağı konuyu temelinden ele alır, geniş araştırmalar sonucunda ilgili materyali belirler ve malzemeyi elde etmeye çalışırdı. Birinci derece kaynakların bazılarını bulamazsa, ikinci derecede kaynakları göz önüne alarak sağlam bir plân kurar, daha sonra âdeta olağanüstü bir çalışma temposu ile eserini yazmaya başlardı. Kesin sonuca ulaşamadığı durumlarda değerlendirme yaparken, ilerde onun varlığı sonuca aykırı belgeler, eserler ortaya çıkar endişesiyle, kendi ifadesi ile 'hava payı' bırakmayı ihmal etmezdi. Böylece yıllara dayanan örnek bir çalışma ortaya koyardı..." (Güngör, 2006: 60)

Karahan'ın eser ve makalelerini incelediğimizde daha çok Klâsik Türk Edebiyatı ve bilhassa edebiyat tarihi alanında biyografik çalışmalar yaptığını görürüz. (Bilgin, 2006: 17) Ancak hocamız, çalışmalarını bunlarla sınırlı tutmamış Türk edebiyatını, tarihi ve kültürüyle bir bütün hâlinde ele almış, ayrıca İslâm dini ve diğer Müslüman milletlerin edebiyatları ile eğitim

ve öğretim meseleleri gibi güncel konular üzerine de birçok çalışma kaleme almıştır.* Karahan, geçmiş dönemlere ait edebiyat ürünlerini günümüz insanına en uygun şekilde nasıl sunmak gerektiği konusunda da fikir üretmiş, bununla da kalmayarak ileri sürdüğü fikirler doğrultusunda eserler vermiştir. Yani o sadece teorik bilgi vermekle kalmamış, söylediği yöntemleri aynı zamanda eserlerinde uygulamıştır. (Bilgin, 2006: 18)

Karahan'a göre, her bilim dalında olduğu gibi edebiyatta da metodoloji son derece önemlidir; ancak milletlerin edebiyatına uygulanacak metotların birçok ortak yönleri olsa da, farklılıklarının bulunabileceğini de gözden uzak tutmamak gerekir. Son derece titiz ve üretken bir bilim adamı olan Karahan, zaman zaman öz eleştiri de yapmış ve hem hocalarının, hem de kendisinin kullandığı yöntemlerin eksikliklerini dile getirmiş, sürekli yeni metotlar geliştirmek suretiyle eski edebiyatımızın daha iyi anlaşılması ve anlatılması için çalışmıştır. (Bilgin, 2006: 18-19) Karahan ayrıca, birçok dilde kaleme aldığı eser ve makaleleriyle sahasının yurt dışında tanınmasına da en çok katkıda bulunmuş akademisyenlerden de biri olmuştur. (Bilgin, 2006: 22)

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Gözüyle Klâsik Edebiyatımız

Yaygın olarak Dîvân Edebiyatı adıyla bili-

nen edebiyatımızın isimlendirilmesine ilişkin farklı yaklaşım ve uygulamalar, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Çalışmalarını incelediğimizde Karahan'ın da isimlendirme meselesi üzerinde hayli durduğunu ve bu çerçevede "Eski Türk Edebiyatı, Divan Edebiyatı, Klâsik Divan Edebiyatı, Klâsik Edebiyat, Klâsik Türk Edebiyatı, Türk Klâsik Edebiyatı, Klâsik Türk Şiiri, Anadolu Türk Edebiyatı, Anadolu Edebiyatı, Anadolu Osmanlı Edebiyatı, İslâmî-Türk Edebiyatı, İslâm-Türk Edebiyatı, Klâsik Osmanlı Şiiri, Klâsik Osmanlı-Türk Şiiri, Klâsik Türk-Osmanlı Şiiri" vb. birçok ismi kullandığını görmekteyiz.

Karahan, bazıları birbiriyle hemen hemen aynı olan bu kullanımlar içinde daha ziyade, "Klâsik Edebiyat veya Klâsik Türk Edebiyatı" isimlerini tercih etmiştir. Hatta bu isimlerde ısrar etmiş olan hocamız, bazen Divan Edebiyatı dese de hemen bir parantez açarak, "daha uygun bir deyimle Klâsik Edebiyat", "daha doğrusu Klâsik Edebiyat" vb. açıklamalarda bulunmuş (Karahan, 1985: 212); bazen de "...Klâsik (yahut eski deyimle Divan) Edebiyatımızın..." vb. şeklinde bir nevi düzeltme ifadelerine yer vermiştir. (Karahan, 1985: 214)

Karahan, bu konuda öylesine ısrarcıdır ki Klâsik Edebiyata ilişkin bir tanım getirdiği veya açıklamada bulunduğu birçok yerde

ikili bir kullanıma yer vermekte ve parantez içinde bir açıklama notu düşmeyi gerekli görmektedir. Bir kısmı aynı sayfada bulunan aşağıdaki;

"...Müslüman Türklerin Anadolu'da gelişip olgunlaşan Eski Edebiyatının, yahut biraz dar anlamda; ama daha açık bir deyimle söyleyelim, Klâsik Türk Edebiyatının, ..."

"...Birçoklarının, görüşümüze göre eksik bir terimle, Divan Edebiyatı tamlamasıyla ifadelendirdiği Eski Edebiyatımız, yahut kanımızca daha doğru bir deyişle, Klâsik Türk Edebiyatı..." (Karahan, 1985: 115)

"...Divan Edebiyatı yahut Eski Türk Edebiyatı terimleriyle ifadelendirilen, ancak nitelik ve nicelikleri açısından daha uygun görüldüğü için bizim Klâsik Türk Edebiyatı terimini kullanmağı tercih ettiğimiz..." (Karahan, 1987: V) vb. şeklindeki ifadeler, böyle bir uygulamanın tipik örneklerindendir.

Bununla birlikte hocamızın çalışmalarını, yayınlanma tarihlerine göre incelediğimizde, ilerleyen yıllarda artık parantez içi açıklamalara gerek görülmeden doğrudan "Klâsik Edebiyat", "Klâsik Türk Edebiyatı" veya "Klâsik Şiir" isimlerinin tercih edildiğini, az sayıdaki örnekte ise, belki de eski bir alışkanlıkla olsa gerek, "Eski Türk Edebiyatı" kullanımına yer verildiğini görmekteyiz.

Karahan, bu edebiyatın isimlendirilmesi meselesinde, isimlerin içeriği yeterince yansıtıp yansıtmadığı hususu üzerinde ayrıca durmuş, değerlendirmeler yapmış ve tekliflerde bulunmuştur. Hocamız bu meyanda, "Eski Edebiyatımızın en parlak, en verimli ve en işlenmiş dönemini içine alan büyük koluna, yakın yıllara kadar, edebiyat

tarihçilerimizle eleştircilerimiz Divan Edebiyatı adını verirlerdi. Öğretim ve eğitim kurumlarının programlarında da bu böyle geçerdi. Oysa ki bu ad, kapsamı ve tanımı bakımından yetersizdir." demek suretiyle, öncelikle Divan Edebiyatı şeklindeki bir adlandırmanın sağlıklı ve kuşatıcı olmadığını belirtmiş (Karahan, 1985: 247), ardından da, edebiyatımızın eski dönemine neden Klâsik Edebiyat demenin daha uygun olacağını ayrıca ve ayrıntılı bir şekilde izah etmiştir. Buna göre bu edebiyat, yüzyıllar boyunca aydın bir topluluğun zevkine, düşüncesine, inancına cevap vermiştir. Yani klâsik edebiyatların bir niteliği olan belli bir sınıfın edebiyatı olabilme şartını taşımaktadır. Sonra bu edebiyat şâhserler vermiş, bu büyük ve ölümsüz eserler bugün için de övündüğümüz kültür mirasımızın en önemli ürünleri arasında yer almıştır. Ayrıca kuralları, zevk ölçüleri bellidir ve kolayca değişmez. Kendine özgü bir üslubu, edebî kuralları ve ölçüleri vardır. Dolayısıyla bütün bunlar onun klâsik sayılmasına yeterlidir. (Karahan, 1985: 248-249)

Hocamız bir çalışmada, Klâsik Edebiyatın sınırları ve çerçevesi üzerinde şu tespit ve değerlendirmelerde bulunur:

"Eski Türk Edebiyatı deyimini ile uzun, sürekli ve zengin tarihi açısından olduğu kadar, fethettiği ve üzerinde yaşadığı geniş, üç kıtaya yayılmış bereketli topraklara sahip olmak bakımından da dünya milletleri arasında ön safta yerleri ve değerleri bulunan Türklerin, henüz yazıyı bile pek de kullanmadıkları destanlar devrinden başlayarak, geçen yüz yılın ortalarına gelinceye değin süregelen çağların edebiyatını amaçlamaktayız. Daha ileri giderek bu edebiyatı, Türk halkının henüz en eski anayurtları olan Orta-Asya'da duygu, hayal ve

* Bu çalışmalardan bazıları için bkz. "Nâmık Kemâl'de Vatan ve Kahramanlık Duygusu", Karaelmas, sy. 2, Zonguldak 1939, s. 6-9; "Çağın Şâir-i A'zamı: Abdülhak Hâmid Tarhan", Türk Kültürü, V/55, 1967 s. 480-483; İman, İbadet, Ahlâk ve Fazilet Konularında Kırk Armağan, İstanbul 1981; Müslümanlığın Temel Bilgileri, İstanbul 1981; "Diyanet Cephesinden Atatürk İnkılâpları", Türk Düşüncesi, I/2, İstanbul 1954, s. 148-153 (M. Celal Sayın ile birlikte); "Bugünkü İslâm Dünyası", Hilâl, I/3, Ankara 1959, s. 15-16; Öğretim Mesleği Dünya Kongresi Çalışmaları ve Öğretim Mesleğinin Durumu, İstanbul 1956; "Türkçe ve Edebiyat Öğretimi Üzerine Düşünce ve Teklifler", Bilgi Mecmuası, c. III, sy. 24, İstanbul 1949, s. 124-129; "Kaliteli ve Kalifiye Öğretmen Yetiştirmek", Türk Yurdu, sy. 254, Ankara 1956, s. 659-662; "Millî Kültürümüz Açısından Şanlıurfa ve Son Yüzyılın Şanlıurfa Şairleri", Şanlıurfa ve Güney Doğu Anadolu Projesi (GAP) Sempozyumu (Şanlıurfa 16-19.11.1987), İstanbul 1988, s. 27-41.

düşüncelerini ancak güzel ve dokunaklı sözlerle dile getirmeğe başladıkları, zaferlerini ozanların koşuklarıyla şakıdıkları, yaslarını ağıtlarla hıçkırdıkları tarihlerde doğmuş sayabiliriz. Ve tarihi-sosyal görevini günümüzde tamamlamış görünmesine rağmen onun hâlâ bazı Anadolu aydınlarında, klâsik niteliklerini koruyarak ve belirli kurallarına bağlı kalarak, meyva vermekte olduğuna da işaret edebiliriz. Daha belirli ve dar anlamda ise Eski Türk Edebiyatını, Orhun Yazıtlarının gönle nüfuz eden canlı üslubu ile taş işleniş yıllarından (732 ve 734), yani VIII. yüzyılın ikinci çeyreğinden başlatmak ve Tanzimat döneminin (1839 ve daha sonraları) yeni bir dünya ve hayat görüşünü benimsetmeye yöneldiği zamana, yani XIX. yüzyılın ilk yarısının dolmağa yaklaştığı tarihe kadar sürdürmek uygun düşmektedir." (Karahan, 1980: XI-XII)

Karahan bir başka çalışmada, esasen Türk şiirinin altın çağı olarak adlandırdığı Kanunî dönemi hakkında bilgi verirken, dönemi karakterize eden hususları özetlemeye geçmeden önce "İlk önce şuna dokunalım" diyerek Klâsik Edebiyatın genel yapısı, içeriği ve özellikleri hakkında bilgi verir:

"Bazı bilginler Klâsik Edebiyatımızı, âdeta hayata bağlı olmaksızın gelişen, sosyal ve ekonomik olayların etkisini duymak gücünden yoksun, sanki çağdışı, estetik anlayışı değişmez ve ilerlemez bir varlık sanmışlardır. Gerçi genellikle Doğu-İslâm edebiyatında vezin ve kafiye gibi, hatta konu gibi teknik ve alt yapı ile ilgili malzeme ve özellikler ortaktır. Hayattan hemen ve fazlaca etkilenmez sezişini uyandırır. Günlük olaylar, şiire hemencecik girmez. Estetik görüşlerde esası farklılara ilk bakışta rastlanmaz. Sonra kahramanların

nitelikleri birbirini andırır. Tabiat tasvirleri birbirine yakındır. Semboller de aynı gibidir. Edebî sanatlarda da ortak yön üstün gözüktür. Ancak bütün bu görünürde bir birlik ve beraberlik hâlini andıran şeylerin altında milletlerin ruhu, duygusu ve zevki yatmaktadır. Mahallî renkler, dil özellik ve güzellikleri, kelimelerin seçilişi, teşbih ve istiarelerdeki farklılık, yeni buluşlar ve nihayet ifadedeki yenilikler, üslup değişikliği vs. bu ilk bakışta ortak hissi veren değerler altında ayrı bir üst yapıyı ve özel durumları sezmeğe yardımcı olur". (Karahan, 1980: 38)

Hocamız, Klâsik Edebiyatın mahiyeti çerçevesinde değerlendirmelerde bulunduğu bir çalışmada ise bu kez bilhassa bazı mutasavvıf şairlerin din dışı gibi algılanabilecek kimi kullanımlarının arka plânına dikkat çeker:

"Klâsik Türk Edebiyatında, tercihan nesirde, genel olarak fikir yapısının, dünya ve hayat görüşünün tam İslâmî olduğu, Kur'an ve hadîse muhâlif hiçbir düşünce ve görüşün büyük ustalarda yer almadığı da dikkat edilmesi gereken bir husustur. Bununla beraber bu dinî inâçların ve onlara uygun görüşlerin edebiyattaki akisleri değişik olmakta ve özellikle tasavvuf şiirlerine eğilimli sanatçılarda, tasavvufun verdiği neşve ve imkân ile ilk bakışta şeriata uygun düşmez gözüken deyişlere de tesadüf edilmektedir. Fakat bunların hepsinde bazı sebepler ve sırlar bulunduğu söylenmektedir. Sanatçılar mecaz yolları ile sözcüklerden, sözlü anlamları dışında, tasavvuf sembollerini ve zevkinin parıltılarını sezdirmek arzusunu duymuşlardır. Şaraptan aşkı, pîr-i mugândan mürşidi, meyhânedeki tekkeyi kastetmişlerdir. Bunlara benzer mecazlar tanınmaz ve şairin iç dünyasına nüfuz

edilip maksadı kavranmazsa, en dindar bir sanatçıya bile yanlış inançlar ve anlatımlar atfedilebilir". (Karahan, 1980: 39)

Karahan, eski edebiyatımızın statik bir karakteri olduğu, günlük hayatla ve realite ile ilişkisini âdeta kestiği ve içine kapanık durumunu koruduğu yolunda beyanda bulunanlara da şiddetle karşı çıkar. Hocamıza göre, bu tür değerlendirmelerde bulunanlar bu edebiyatın bünyesini, gelişmesini ve iç dünyasını dikkatli bir şekilde incelememişlerdir. Gerçi ilk bakışta bazı söylenenleri doğrular görünen belirtiler mevcuttur; ancak dikkat edildiğinde görülecektir ki hayat olaylarının da, psikolojik sarsıntıların da, temas edilen çevrenin de bu edebiyattaki yansımalarını müşahade etmek o kadar da zor değildir. Gerçi ondaki realite, soyut ve mutlak gibi gözüktür. Dış olaylar, biraz minyatür karakterinde misalalara akseder; ama bunların altlarında hayat, tabiat, insan vardır demek, hayal mahsülü bir iddia sayılamaz. (Karahan, 1985: 119-120)

Karahan'a göre, kullanılan ortak malzeme, tema ve geleneğe rağmen, eski edebiyatımızın kendine has millî bir karakteri bulunmaktadır; zira eski edebiyatımız destanları, yazıtları, anıtları, divanları, mesnevileri, çeşitli inşa koleksiyonları, kompozisyonları ve diğer sayıya güç sığar telif ve tercümeleriyle eskimiş; fakat ihtişamlı bir edebiyattır. Dolayısıyla, imrenilmeğe değer hayal inceliğinin, derin duyguların, engin düşüncelerin ürünüdür. Bu edebiyatta özellikle İslâm kültürü ve ruhunun serveti, iç âlemi, zevki ve heyecanı yaşamaktadır. Ama Türk'ün kendine özgü duyarlığı, güzel huyu, dünya görüşü de, kabuk altındaki öz gibi, onun iç dokusunda uyumaktadır. (Karahan, 1980: XII)

Yine Karahan'a göre, genellikle diğer İslâm ülkeleri ve halklarının edebiyatlarındaki ortak temler işlenmekle birlikte, bazılarının söyledikleri gibi, Eski Türk Edebiyatı hiçbir zaman kişiliğini yitirmemiş, biçim ve kapsam bakımından göze çarpan benzerliklere rağmen, tümüyle taklitçi bir karakter taşımamıştır. Gerçi nazım şekillerinde benzerlikler bulunduğu, edebî türlerin ortak yanlarının ağır bastığı bir gerçektir; ancak ne Türk kaside, gazel, musammat ve diğer nazım şekilleri Arap ve Farsın aynı isimdeki manzumelerinin tümü tümüne taklidi; ne de Kırk Hadis, Maktel-i Hüseyin, Mevlid, Siyer, Hilye, Sâkinâme, Şehrengiz vb. leri öteki İslâm ülkeleri edebiyatlarındaki bu türlerin kopyaları durumundadır. Birçok defa konuların aynı adları taşımalarına bakıp aralarında farklar bulunmadığını, hatta böyle eserlerde plân ve düzen birbirine çok yakın olsa bile, yazarların etki altında kalmış olmaları bir tarafa, onların eşdeğerde ve özdeş olduklarını söylemek mümkün değildir. Sözün gelişi mesnevi konularından Yusuf ve Züleyha, Ferhat ve Şirin, Leyla ve Mecnun gibi en çok tanınan ve örneklerine tesadüf edilenler arasında yapılacak bir karşılaştırma, görüşümüzü bir başka yönden güçlendirmeğe elverişlidir." (Karahan, 1980: XII)

Eski edebiyatımızın millî oluşunun önemli bir delili de, hocamızın ifadesiyle, "milletimizin en büyük manevi servetleri, saadetleri ve felaketlerinin -hayat ve tabiatı olduğu gibi aksettirememesine, samimiyeti gelenek ve zaruretle zedelenmiş olmasına rağmen- altı yüz yıl Klâsik Türk Edebiyatı veya daha yaygın tabiriyle Divan Edebiyatının sesinde çağıldamış olmasıdır." Karahan'a göre, bu edebî çevre yalnız Türk

milletin değil zaman zaman, bütün beşerî cemiyetin bir bakımdan malı olmağa hak kazanmış büyük sanatkarlar doğurmuş ve yetiştirmiştir. (Karahan, 1996: 15)

Karahan, Klâsik Edebiyatın belli başlı özelliklerinin yanı sıra, günümüz insanı açısından var olan bazı zorlukları üzerinde de durmuştur. Hocamıza göre, eski edebiyatımızın sanat görüşünü, dünya ve hayat anlayışını iyice incelememiş, onu öz benliği içinde özenle tanımamış olanların çoğunluğu gerçekten, büyük ve zengin bir kültürün uzun yüzyıllardan gelen ve zamanla gelişen niteliğini, önemini, gizli gücünü kavramakta güçlük çekmektedir. Dilinin sade Türkçeye nazaran hayli karışık ve ağırdalılığı kolayca anlaşılmasını güçleştirmekte, bu da bilhassa genç kuşakların bu metinleri anlama ve değerlendirme hususunda yeterince çaba harcamalarını engelleyici bir rol oynamaktadır. Ayrıca, işlediği konular da çoğunlukla, bugünkü kuşakların ilgisini pek o kadar çekecek türden değildir. Yeterince İslâmî bigiye sahip olmadıkça, özellikle tasavvuf hakkındaki kaynaklardan belli miktar bilgi sağlanmadıkça, bu edebiyatın metinlerinden yeterince yararlanmak kolay olmamaktadır. Başta aruz vezni ve kafiye bilgisi olmak üzere bazı teknik bilgilere az çok sahip olmadıkça da Klâsik Edebiyatımız ve onun başarılı temsilcileri hakkında söylenecek sözlerin önemli bir kısmı havada kalacak, inandırıcı ve gerçekçi olmaktan nasibini alamayacaktır. (Karahan, 1986: 14-15)

Karahan, tüm zorluk ve imkânsızlıklara rağmen Klâsik Edebiyatımızın lâıyk olduğu taktiri görmesi hususunda hayli ümitvardır; zira hocamıza göre, Klâsik Türk Edebiyatı, 1839 Tanzimat'ını izleyen yenileşmeler karşısında arka plâna itilmiş olmasına rağmen

men bilhassa Anadolu'da canlılığını yitirmemiştir. Birçok şair, atalardan miras kalan bu kültür hazinesini koruma yolunda eser vermekte devam etmiştir. Bunlar çevrelerinden ilgi de görmüşler, bazı şehirlerimizde, eserleri günümüzde bile gelenek ve göreneklerine bağlı ailelerin kütüphanelerinin süsü olmakla kalmayarak, yayınlanma tâlihine de ermişlerdir. (Karahan, 1991: 5)

Karahan, Klâsik Edebiyatın sadece yapısına, sahip olduğu zenginliklere veya günümüz insanı için var olan kimi zorluklarına dikkat çekmekle yetinmemiş; aynı zamanda böyle bir zenginlik karşısındaki sorumluluklarımızı da hatırlatmış ve neler yapmamız gerektiğini ayrıca belirtmiştir.

Buna göre, Klâsik Edebiyatımıza, kültürümüzün en verimli hazinesi gibi bakmak, onu bilim yöntemleri ve tükenmez bir enerji ile incelemek ve araştırmak başlıca görevimizdir. (Karahan, 1980: XII) Bir nevi toprak altı madenlerini andıran ve fikir fabrikalarında işlenip millî servet piyasasına çıkarılması gereken eski edebî varlıklarımızı, kendilerine lâıyk mermer kaideler üstünde ve esaslı surette ülke gençliğine, umumî efkâra açmak bir görev, hatta bir borçtur. (Karahan, 1996: 15)

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Gözüyle Klâsik Şairlerimiz

Karahan'ın daha ziyade "Klâsik Türk Edebiyatı" olarak adlandırmayı tercih ettiği edebî devremizin şairleri, yine hocamızın ", millî kültür ağacımızın, dalları ve bereketli meyvaları, ağaçları sulayan, çiçeklendiren şahsiyetleri, kolayca sayılamayacak kadar çoktur." (Karahan, 1987: V)

Yine Karahan'a göre Klâsik Edebiyatımız; kapsadığı her konuda, özellikle şiir alanın-

da, gerçek anlamıyla büyük ve değerli şahsiyetler yetiştirmiştir. Değişik nazım şekillerinde, türlerde ve temlerde olsun; dil, üslûp ve ifade bakımlarından olsun, her yerde ve her zaman kendileriyle övünebileceğimiz isimler bir hayli fazladır. Ahmed Paşa (ö. 1497), Bâkî (ö. 1600), Fuzûlî (ö. 1556), Bağdathî Rûhî (ö. 1605), Şeyhülislâm Yahyâ (ö. 1644), Nefî (ö. 1635), Nâilî (ö. 1667), Nâbî (ö. 1712), Nedîm (ö. 1730), nihayet Şeyh Gâlib (ö. 1799) ve daha bu şahsiyetlere benzer onlarca isim ilk anda akla gelenlerdir. (Karahan, 1996: 5)

Yukarıda örnek olarak verdiği, hatta akademik hayatı boyunca ele aldığı pek çok şairin yanı sıra hocamız, "Nefî Divanı'ndan Seçmeler" adlı eserinin önsözünde, "İlk gençlik günlerimden beri Klâsik Türk Şiirinin dehâlarından üçü, en çok sevdiğim ve en fazla okuduklarımın başında yer almıştır. Bunlar Fuzûlî (1480-1556), Nefî (1572-1635) ve Nâbî (1641-1712)'dir." demektedir ve âdetâ, Klâsik Şiir bahçemizin birbirinden güzel çiçekleri arasından kendi zevkine has bir demet yaptığını belirtmektedir. (Karahan, 1992: VII)

Eserleri gözden geçirildiğinde, bu üç ismin hocamızın çalışmalarının da ağırlık merkezini oluşturduğu, aynı zamanda bu şairlerin her birinin hocamız ile ortak yanları olduğu ve onun gözünde ve gönlünde kendine mahsus yönleriyle yer ettikleri görülür. Örneğin Fuzûlî içtenliği, lirizmi ve ilmî disipliniyle; Nefî zekiliği, kendine olan aşırı güveni, kendini hemen her vesileyle övme veya öne çıkarma isteğiyle; Nâbî ise daha ziyade aynı muhitin çocuğu olması, hüküm vermeyi seven ve vakur yapısıyla öne çıkar. Hocamız, bu isimlerin her birini kendi şartları içinde ve kendilerine mahsus yönleriyle ele almış ve değerlendirmiştir.

İlmî hayatı boyunca birçok klâsik şair üzerinde durmuş olan hocamızın, bunların tamamına ilişkin görüş ve değerlendirmelerini vermek çalışmamızın sınırlarını hayli aşacağından, yine hocamızın ifadesiyle öncelikle "...bağımsız olarak ayrıca bahsetmek durumunda olduğu..." isimleri, yaşadıkları yüzyıla göre gruplandırmak, hocamızın yüzyıl hakkındaki değerlendirmelerine yer vermek ve kitap çapında ele aldığı şairler üzerinde nispeten ayrıntılı bir şekilde durmak suretiyle bilgi verilmesi yoluna gidilmiştir.

13. Yüzyıl

Karahan'ın belirttiğine göre 13. yüzyıl, Türk kültür ve edebiyatı bakımından, üzerinde dikkatle durulması ve ilgi ile incelenmesi gereken önemli bir dönemin özelliklerine sahiptir. Bu yüzyıl sadece siyasî ve sosyal hareket ve gelişmelerin yoğunlaşması ile değil, aynı zamanda Anadolu'da millî dilin ilkbahar çiçeklerinin açıldığı, duygu ve düşünce ufkunun genişleyip zenginleştiği, Klâsik Edebiyatın ilk meyvalarının yetiştiği bir dönemdir. (Karahan, 1985: 126)

Hocamıza göre, bu yüzyıl edebiyatının karakteristik vasıflarının başında, onun tasavvuf ve kahramanlık konularını ön plânda işleyen bir kültür mirasını devam ettiren özelliklerinin geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İran tasavvuf şiirinin de etkisi, sayfaları arasında teneffüs edilen ve klâsikleşmeğe yönelen eserlerin yanı sıra, az çok dünya nimet ve zevklerini de unutmayan parçalara tesadüf edilmesi, genel görünümü değiştirmeye yeterli olmaz. Ayrıca din duyguları ve kahramanlık iştîyâkını içeren, çoğu mesnevi nazım şeklinde yazılmış gazavatnâmeler, yahut bir

nevi menkıbe ve hamâsi yaşam öyküleri de, kaynaklarını daha eski dönemlerden almış ya bu yüzyılda, ya da daha sonraları yazıya geçmiş olup bu çağın edebi tablosu hakkında, görüş belirtmeğe yardımcı olmaktadır. (Karahan, 1985: 126)

Dehhânî (ö. ?)

Karahan, "XIV. Yüzyıl Sonlarına Kadar Türk Kültürü ve Edebiyatı" adlı eserinde, 13. yüzyılda klâsikliğe yönelen ve asrın klâsik şiir geleneğinin ilk temsilcileri olarak da kabul edilebilecek belli başlı isimlerini saydıktan sonra, bunlardan Ahmed Fakih ve Sultan Veled'in eserlerinde, genellikle tasavvufî neşvenin hâkim olduğu tespitine yer verir. Hocamız, Dehhânî için ise böyle bir durumun söz konusu olmadığını belirterek, bilhassa bu yönünden hareketle bazı araştırmacıların Dehhânî'yi "...Klâsik Edebiyatımızın mecazlarını, mazmunlarını, mefhum ve sanatlarını usul ve geleneğe uygun bir şekilde ve başarı ile kullanan ilk sanatkar" kabul ettiklerini ifade eder. Bu yaygın kabule katıldığı anlaşılan Karahan, Dehhânî'yi ayrıca, dinî ve tasavvufî endişelerden uzak bir şekilde, aşktan, şaraptan, bülbülden, gülden, servi boydan, dudak, diş, inci, mercan gibi birbiriyle mütenasip kelimeleri bir araya getirip bir sanat zevkini geliştirme çabasından kaynaklanan Anadolu Şiirinin, ilk özgür ve becerikli şairi sayar. Bununla birlikte tam bir bilim adamı sorumluluğu içinde ve her zamanki gibi ihtiyatı elden bırakmayarak, "...onun da tasavvuf konusunda şiirler yazmış olması da ihtimal dışı değildir.", ifadesine yer verir. (Karahan, 1985: 153, 158)

Şeyyâd Hamza (ö. ?)

Karahan'ın üzerinde durduğu ilk Klâsik Edebiyat şairlerinden biri de Şeyyâd

Hamza'dır. Hocamız, Şeyyâd Hamza'yı "Anadolu Türk Edebiyatının ilk dönem şairlerinden, tasavvuf bilgisi sağlam ve çağının kültürüne sahip bir gönül ehli" olarak tanıtır.

Karahan'a göre başta 1500 beyti aşkın Yusuf ve Zeliha mesnevisi olmak üzere, günümüze kadar ulaşmış ve bilinmekte olan manzumelerinden anlaşıldığına göre Şeyyâd Hamza, sünî inançlara bağlı, şeriat ahkâmını çok iyi bilen, tasavvuf zevkinden de yoksun olmayan ve Hz. Peygamber'e sonsuz derecede saygılı ve hayran bir şairdir. (Karahan, 1985: 159)

14. Yüzyıl

Karahan'ın tespitiyle 14. yüzyıl, Klâsik Edebiyatın kaidelerini, mazmunlarını temellendirip geliştirdiği ve konularını genişliğe kavuşturduğu bir dönemdir. Bu yüzyılda hemen bütün Anadolu merkez şehirlerinde, klâsik nitelikte bir İslâmî-Türk Edebiyatı çevresi doğmakta, şehirler arasında âdeta bir kültür üstünlüğü rekabeti arzusu sezilmekte, genellikle halkı aydınlatıcı, millî ve dinî duygulara bağlayıcı konular işlenmekte idi. (Karahan, 1985: 214)

Bu yüzyıl şairlerinin hemen hepsi aruz veznini kullanmış ve İran edebiyatının nazım şekillerini benimsemişlerdir. Konular da İran edebiyatına çoğunlukla benzemektedir. Bununla birlikte konuları işleme tarzı ve hayal dünyası bakımından farklar bulunmaktadır. Hele dil tamamıyla millîdir. Bu yüzyılda kullanılan Türkçe, ondan sonraki yüzyıllara göre çok daha sade, millî ruha uygun ve anlaşılması daha kolay meziyetlere sahiptir. (Karahan, 1985: 215)

Yüzyılın genel karakteristiğini bu vb. ifadelerle tespit ettikten sonra çeşitli Türk

sahalarından birçok isim üzerinde durmuş olan hocamız, yüzyıla ilişkin son bir tespit olarak, "Ülkemizde, dilimizin edebî, ileri bir kültür ve yazı dili olmasını daha çok bu yüzyılda yetişen sanatçılarımıza ve onların eserlerine borçlu olduğumuz" değerlendirmesinde bulunmuştur. (Karahan, 1985: 220)

Âşık Paşa (ö. 1333)

Karahan'a göre Âşık Paşa, edebiyatımızda tasavvuf alanının ilk büyük mümessillerinin başlarında gelmektedir. Onun eserlerinin hacmi de, önemi de kendinden önce Türkçe yazmış olan Anadolu şairlerini aşar. Onun, kendisinden sonra gelip de dinî edebiyatta isim yapmış bazı tanınmış şeriat ve tasavvuf şairleri üzerinde, mesela 15. yüzyıl başlarının ünlü isimlerinden Süleyman Çelebi ile Yazıcıoğlu Mehmed gibi hoca ve şeyhlerin eserlerinde etkileri görülmektedir.

Hocamıza göre, aruz veznini kullanmada kendilerinden öncekilerden biraz daha başarılı olduğu söylenebilecek olan Âşık Paşa'nın gazelleri de, Anadolu Türk Edebiyatının gelişme safhalarında önemli bir merhalelerdir. Başka eserleri de bulunmakla birlikte en fazla Garib-nâme'si meşhur olmuştur. Kuvvetli bir tasavvuf inancı içinde, öğretici düşünce ve öğütleri de halka ulaştıran bu kitap, gerçekten halk üzerinde olduğu gibi aydınlar çevresinde de etki ve nüfuzunu uzun asırlar kaybetmemiştir. (Karahan, 1985: 226)

Kadı Burhaneddin (ö. 1398)

Karahan, şairlikle sultanlığı kişiliğinde birleştirmiş olan Kadı Burhaneddin'i, "14. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'da ve Âzeri yazı lehçesi özellikleriyle eser vermiş önemli ve ilgi çekici bir sima" olarak tanıtır. Şairin Türkçe Divanı, hem edebiyatımızdaki

ilk divan örneklerinden biridir, hem de onu, Âzeri Türk Edebiyatının ilk büyük şairleri arasına yerleştirmiştir. Kadı Burhaneddin'in geniş bir sözlük kapasitesi vardır ve vezin aksaklıklarına rağmen dile hâkimdir. Tuşuz nazım şekline de ilk defa onun divanında rastlanmıştır denebilir. Canlı, samimi ve tesirli bir üslûba sahip olan Kadı Burhaneddin'in şiirlerinde tasavvuf zevki, anlayışı ve kültürü de hayli kuvvetlidir.

Hocamıza göre Kadı Burhaneddin için, devlet idaresindeki cesaret ve zekası, ilimdeki gayreti, şiirde de zarâfet, samimiyet, üslûp ve kabiliyeti ile 14. yüzyıl sonlarının değerli şahsiyetlerinden biridir, demek mümkündür. (Karahan, 1985: 261-262)

Nesimî (ö. 1418)

14. yüzyıl Azerî sahasının coşkun ve etkili şairlerinin başında gelen Nesimî, Karahan'ın ifadesiyle, "Şiirlerinin yayılışı ve tanınması bakımından bütün Klâsik Türk Edebiyatının tasavvuf koluna maledilmiş ön plânda gelen bir sanatçısıdır." (Karahan, 1985: 237)

Türkçe Divanı'ndan başka Farsça Divanı da bulunan şair, bu her iki büyük dile de hakkıyla vâkıftır. Azerî lehçesi özelliklerini güçlü bir üslûpla ve coşkun bir edâ ile başarılı bir şekilde yansıtan ve ölüm saatlerinde de idealinden vazgeçmediği anlaşılan Nesimî, eserleriyle gönülleri kazanmış; yüzyılların yıpratamadığı ünlü şairler arasında ön sıralardaki yerini almıştır. (Karahan, 1985: 238)

15. Yüzyıl

Bilindiği üzere Anadolu'yu yurt edindikten sonraki dönemde edebî hayatımız 13. yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Karahan'a

göre bu gelişme, özellikle 14 ve 15. yüzyıllarda güçlenmiş ve nihayet 16. yüzyılda altın çağını yaşamıştır. Edebî dilin kıvamını bulması, nazım şekillerinin iyice yerleşmesi, konuların genişleme ve zenginleşmesi, kelime ve tamlamaların aruz veznine uydurulmasında başarı sağlanması, mazmunlar üzerinde hâkimiyet kurulması ve kısmen de olsa millî ve mahallî ruhun güzel yansımalarının edebiyatta belirmeye başlaması vs. daha çok 15. yüzyılın kazanımlarıdır. (Karahan, 1980: 233)

Karahana'a göre, başta Gülşehrî'nin Mantıtu't-tayr'ı ile Âşık Paşa'nın Garib-nâme'si olmak üzere bu asırda kaleme alınmış olan farklı edebî türlerdeki manzum eserler, 14. yüzyıl Klâsik Türk Edebiyatının gelişmesine katkı sağlamış olmakla birlikte, zenginlik ve genişlik bakımından 15. yüzyılda üretilenlerin seviyesine ulaşamamıştır. (Karahana, 1980: 241)

Yine hocamıza göre, bu yüzyılda manzum dinî edebiyat; siyer, hadis, maktel, mevlit, gazavat-nâme gibi çeşitli edebî türlerde, üzerinde dikkatle durulmak gereken bir yayılma ve olgunlaşma göstermiş, hatta bazı türlerde kendinden sonraki yüzyıllarda bile aşılamayan bir düzeyde olma durumunu korumuştur. (Karahana, 1980: 241)

Fatih-Avnî (ö. 1481)

Karahana'nın hakkında müstakil kitap yazdığı isimlerden biri de, aynı zamanda sultan şairlerimizden olan Avnî mahlaslı Fatih'tir. Hocamız, "Fatih, Şair Avnî" adlı eserinde öncelikle Fatih'in şiirleriyle ilgili yapılan bazı neşirleri kritize ettikten sonra, esas olarak ve hayli ayrıntılı bir şekilde onun şiirleri ve şairliği üzerinde durmuştur.

Fatih'in şiirlerinin değerlendirmesine biçim özelliklerinden başlayan Karahana'a

göre, bazı kusurlarına rağmen Fatih'in vezinleri kullanış tarzı oldukça başarılıdır. Hele bir de devrinin nazım dili ve Türkçe kelimelerin aruz veznine uydurulmasındaki zorluk düşünülür, bazı kuvvetli şairlerin bile aynı zorluklarla karşılaştıkları ve aynı aksaklıkları mübah gördükleri hatırlırsa, Fatih'in aruz veznine hâkim olduğunu söylemenin yersiz olmadığı kabul edilir. (Karahana, 1954: 10)

Hocamızın tespitine göre Fatih, kafiye mevzuuna da, orta derecede bir şairden daha kuvvetle ve dikkatle tasarruf edebilmiştir. Dolayısıyla onun kafiye umumiyetle sağlamdır ve iyi seçilmişlerdir. (Karahana, 1954: 11)

Fatih, şiirlerinde edebî sanatlara yer vermekle beraber, bu hususta bazı şairlerin yaptığı gibi işi âdeta baştan başa kelime canbazlığına kadar götürmemiştir. O da, şüphesiz, sıkça bu edebiyatın bünyesi gereği olarak suniliklere, edebî oyunlara ve sanatlar adına samimiliği fedaya kaymıştır; ama o kadar fazla değil. (Karahana, 1954: 19)

Fatih'in ancak bir divânçe mahiyetinde olan şiirlerinde, eski edebiyatımızda hayli önemli bir yeri bulunan kıssalar, efsaneler ve hikâyelerle bunların kahramanlarına da açık veya kapalı imalar bulunmaktadır. (Karahana, 1954: 20)

Fatih, dil ve üslûp cephesinden de, şiirlerinde devrine göre bir otorite sayılabilmekten uzak olmakla birlikte, büsbütün ihmal edilecek bir şair de değildir. Onda hâkim olan umûmiyetle kitabî dildir, yani kâsık Osmanlıcadır. (Karahana, 1954: 22) Fatih'in üslûp ve ifadesi açıktır, ayrıca belâgat ve fesâhat kaidelerine de uygundur. (Karahana, 1954: 23)

Karahana'nın belirttiğine göre, altı dil

bildiği hakkındaki rivayetleri inanılır saymasak bile, Fatih'in Arapça ve Farsça'yı bu dillerde yazı yazabilecek kadar iyi bildiği doğrudur. Hassaten lirik ve didaktik İran şairlerinin eserlerini asıllarından zevkle ve dikkatle okuduğu ve kendi gazellerinde bunların kuvvetli tesiri altında kaldığı da şüphesizdir. (Karahana, 1954: 23)

Yine hocamızın tespitine göre, 15. yüzyıl şiirimizin Şeyhî'den sonra en büyük üstadı olan Ahmed Paşa'nın şiirleri de Fatih'in gazellerine etki etmiştir. Her ikisinin aynı muhitte, aynı zamanda yaşamış olması, birinin sultan, ötekini vezir bulunması hasebiyle bu özellik, etkinin icabında karşılıklı olabileceğini de mantıken düşündürür. (Karahana, 1954: 26)

Fatih hakkında son olarak, şairin beyit ve mısraları arasında Fuzûlî'yi çağrıştıran örneklerin bulunduğunu, hatta bu tür örneklerin çok olmasına rağmen, Fuzûlî'nin Fatih'in tesiri altında kaldığı tarzında bir iddianın ileri sürülemediğini dile getiren hocamız, bu benzerliğin, her iki şairin de aynı İran şiiri kaynaklarından içmiş olmaları nedeniyle müşterek tesirler almış olmalarından ve her iki ruhun da lirizme, büyüklüklerine güvenmeye, aşırı hisliliğe hemen hemen aynı derece meyilli gözükmelerinden kaynaklanmış olabileceğini belirtir. (Karahana, 1954: 27-28)

16. Yüzyıl

Klâsik Türk Şiiri, 14. yüzyıldan başlayarak önce beyliklerin, sonra da Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkim olduğu bölge ve ülkelerde gelişmesini sürdürmüş, İstanbul'un fethi ve imparatorluk sınırlarının 16. yüzyılın ilk yarısında, Bağdad'dan Belgrad'a kadar genişlemesi, bu edebiyata da yeni bir

güç ve yeni bir hava kazandırmıştır.

Karahana, 1520-1556 arasında kırk altı yıl devleti başarılı bir şekilde yöneterek birçok zaferlere ulaştıran Kanunî Sultan Süleyman devrini, aynı zamanda "Şiirimizin Altın Çağı" olarak adlandırır. Edebiyatımızın Fuzûlî, Bâkî, Hayâlî gibi birinci sınıf şairleri olan şahsiyetler de, onun hükümdarlık yıllarının adamlarıdır. (Karahana, 1980: 7)

16. yüzyıl ayrıca, şiir ve sanat alanlarında da millî ruhun canlandığı ve kendi düşünce çevremizi üstün görmek eğiliminin eserlerde belirtilerinin müşahade edildiği bir dönemdir. Türk şiirinde 16. yüzyıldan başlayarak bir kendine dönüş, yerli konuları işleyiş, yerli olayları dile getiriş devri başlar. Firdevsî, Nizâmî, Hâfız, Sâdî, Câmî gibi üstâdlara gerekli bağlılık ve saygı ihmal edilmemekle birlikte, Türk şiiri kendini müstakil görmeğe çalışır. İstanbul kuvvetle şiire girer. Tuğu gibi daha önceden şiirimize giren millî nazım şekillerine yenileri katılır, konular zenginleşir. Sonuç olarak ve yine hocamızın ifadesiyle artık Türk şiiri, "Gün ortasında güneş" sayılır. (Karahana, 1980: 41)

Kanunî-Muhibbî (ö. 1566)

Bilindiği üzere 16. yüzyılın Türk şiirinin altın çağı olmasında en büyük âmil, devrin padişahı Kanunî'dir. Hocamızın değerlendirmesine göre, Muhibbî mahlasıyla Türkçe ve Farsça yüzlerce gazel yazmış olan Kanunî, bizzat iyi bir şairdir ve o, sadece bir şair olarak kalmamış, büyük bir şiir sever ve sanat korur sultan olarak da tarihe geçmiştir. (Karahana, 1980: 39) Kanunî bu meyanda, zaman zaman bazı şairlerle sohbetlerde bulunmuş, şiir eleştirmeleri yapmış, şairleri sürekli teşvik etmiş, mazumelerine nazireler yazdırmış, kendisi de başka şairlere nazireler yazmıştır.

Bizzat devlet başkanının şiir ve sanata verdiği önem, bu alanda birçok değerli ismin yetişmesine yardımcı olmuş, padişahın şiir ve sanata karşı beslediği sevgi ve eğilim, vezirlerini de hareket ve heyecana getirmiş, onlar da şiirden anlasın veya anlamasınlar, bu hususta teşvikçi davranmışlardır. Bunlara beylerbeyi, nişancı ve defterdar gibi farklı devlet kademelerinden daha pek çok devlet görevlisi katılmış ve tüm bu gayretler sonucunda 16. yüzyıl, her bakımdan bir altın çağ olmuştur. (Karahan, 1980: 40-41)

Fuzûlî (ö. 1556)

Fuzûlî, Karahan'ın en çok sevdiği, üzerinde en çok durduğu, hakkında en fazla çalışma yaptığı isimlerin başında gelir. Fuzûlî'yi, "Büyük Şair", "Kalp Şairi", "Klâsik Edebiyatımızın büyük şairi", "Türklerin büyük şiir dehâsı", "Klâsik Türk Edebiyatının büyük lirik şairi" "Edebiyatımızın eşi bulunmaz siması", "Klâsik Edebiyatımızın birinci sınıf eşsiz bir kalp şairi", "Dünya edebiyatının ilk safta mistik-transandantal- bir sanat dehâsı", "Şiirin, aşkın, fikrin, ahlak ve faziletin hakiki bir mümessili" vb. birbirinden güzel nitelemelerle anmış olan hocamız, Fuzûlî'nin doğduğu yer, ölümü ve mezarı meselesi, şiirleri, mektupları ve sair eserleri üzerine birçok çalışma kaleme almıştır. Bununla birlikte, şair hakkındaki en kapsamlı çalışması, "Fuzûlî-Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti (İstanbul 1949, Ankara 1989, 1995, İstanbul 1996)" adlı monografisiyle yapmıştır. Karahan'ın, kaynağı ünlü Fransız edebiyat tarihçisi G. Lanson'a kadar uzanan edebiyat tarihi anlayışına bağlı olarak hazırladığı ve temeli doktora tezi olan bu eseri, değerini ve önemini hâlâ korumakta olup Fuzûlî ile ilgili araştırmalarda vazgeçilmez bir kaynak durumundadır. (Bilgin, 2006: 20)

Hocamız, bitip tükenmek bilmeyen azmi, merakı ve gayretiyle Fuzûlî üzerindeki çalışmalarına eserin neşrinden sonra da devam etmiş, ulaştığı yeni bilgileri makaleler şeklinde neşretmiş, bunları muhtemelen şartlar sebebiyle eserin diğer baskılarına istediği oranda alamamışsa da, sorumlu bir bilim adamı titizliğiyle gerekli atıfları yapmak suretiyle okuyucuyu bilgilendirmeyi ihmal etmemiştir.

Karahana, bu çalışmasında bütün İslam âlemini tarihi ve coğrafyası ile birlikte gezmiş, âdetâ oralara Fuzûlî'nin gözüyle bakmaya çalışmış, ardından şairin eserleri içinde dolaşmıştır. Hocamız ayrıca Fuzûlî'nin şahsiyetini ve psikolojik durumunu da uzun uğraşı ve emek sonucu ulaştığı anlaşılabilir bilgi ve yöntemleri inceden inceye değerlendirmek suretiyle en geniş şekilde vermiştir. (Yavuz, 2006: 46)

Karahana'ya göre şairimiz, Fuzûlî mahlasını sadece "Arsız, hilâf-ı edeb, boşboğaz" anlamına geldiği ve bu suretle adaşlık endişesinden kurtulduğu için değil, fazl'ın çoğulu olarak, "Bütün ilim ve fenleri nefsinde toplamış" anlamına da geldiği ve "zamanının bir tanesi" olmak yolundaki iç arzusunun uygun düştüğü için seçmiştir. (Karahana, 1996: 361)

Hocamız, Fuzûlî'nin ilk gençlik yıllarındaki şiire olan kabiliyeti ve bu kabiliyeti ilimsiz geliştiremeyeceğini farketmesini şu ifadelerle değerlendirir:

"Fuzûlî, yılların üstüste katlanışını beklemeden şiir ikliminde bir şehsuvar gibi at oynatıyor ve yavaş yavaş nazımın âvâzesiyle âlemler doluyor, şöhreti dört bir tarafa yayılıyordu. Lâkin genç adam çabucak hissetti ki kuvvetli ve sağlam bir akademik tahsil olmazsa, sevda ve gençlik hevesiyle şakıdığı gazeller, günün birinde kuru birer

yaprak hâlinde zaman rüzgânıyla savrulmağa mahkumdur. Öyle ise derhal ilme sarılmak, aklî ve naklî bütün ilimlerden kabiliyetinin elverişli olduğu payı almak gerekti." (Karahana, 1996: 161)

Monografisinde Fuzûlî'yi bütün yönleriyle ve ayrıntılı bir şekilde ele alan Karahana, şairin türlü ilimlerdeki olgunluğunu, onun devlet adamlarından, yorucu ve bıktırıcı siyasî uğraşmalardan genellikle uzak kalarak tek başına yaşaması ve hep okumakla vakit geçirmesine bağlar. (Karahana, 1996: 165)

Hocamız, Fuzûlî'nin milliyetini tespit sadedinde birçok delil ileri sürdükten ve onun "Oğuz bölüklerinden biri olan Bayatlardan" olduğunu belirttikten sonra, şairin Türkçe şiirlerinin Farsça şiirlerine olan üstünlüğünü de Türk oluşunun önemli bir delili olarak gösterir: "Fuzûlî'nin Türkçe ve Farsça divanları yan yana getirilirse, ana dilinde yazdığı divanının, diğerlerinden çok üstün olduğu görülür. Fuzûlî, Fars dilinde lisana kuvvetli hâkimiyetine rağmen üçüncü derece bir Fars şairi olduğu hâlde, Türk edebiyatında ruh ve kabiliyetinin zirvesine çıkmıştır denebilir. Bu da onun Türklüğünün bizce çok parlak bir delili addedilmeğe lâyıktır." (Karahana, 1996: 234-235)

Yine birçok delille Fuzûlî'nin mezhebi konusuna da açıklık getiren hocamız, onun İsnâ Aşeriye'den mütedil bir şii olduğu sonucuna varmış ve bu çerçevede şu görüşleri dile getirmiştir:

"Fuzûlî, yaşı olgunlaştıktan sonra öyle bir mezhebî görüş genişliğine kavuşmuştu ki, orada artık sünîlik, şîlik mücadele edemezdi. O âdetâ mezhepler cidaline seyirci, yalnız şia temâyülleri galip bir Kerbelâ müterennimi olmuştu. Haddizâtında şii ve

Şia-i İsnâ Aşeriye'den olan Fuzûlî, bazılarının iddia ettiği gibi koyu bir şii değildir. Hiçbir zaman galî bir şîliği ona maletmek doğru olmaz." (Karahana, 1996: 254)

Fuzûlî'nin, eserlerinde herhangi bir tarikatı veya o tarikatın pirlerini övmemiş olması, bazı araştırmacıların şairin ehl-i tarik olmadığı iddiasında bulunmalarına yol açmıştır. Karahana'ya göre bu iddiaya katılmak mümkün değildir ve Fuzûlî, bir tarikata maddeten müntesip olmasa bile tasavvuf zevkini edinmiş, dolayısıyla mânen ehli tarik bir şairdir. (Karahana, 1996: 264, 271) Yine hocamıza göre, esasen Fuzûlî'ye saf bir mutasavvıftır demek de zordur; zira o tasavvufu gönlünden fazla zekasıyla benimsemiş, onunla sezmiş ve onunla işlemiştir. (Karahana, 1996: 352)

Karahana, Fuzûlî'nin psikolojisi üzerinde de derinlemesine durmuş ve orijinal tespitlere yer vermiştir. Buna göre şairin mizacı, "şizotüm" yani içine kapanık sanatkar mizacı olup, bu mizacın da "dünyaya yabancı kalan idealistler" tipine dahildir. Bir diğer ifadeyle şair, içine kapanık, şikâyetçi ve aşırı hissiliğe elverişli bir karakter yapısına sahiptir. Fuzûlî'nin beden yapısı ise dar omuzlu, narin, ince yapılı, çabuk yorulan ve fazla yemek yese de kilo alamayan "astenik tip" yapısıdır. Fuzûlî'nin sima bakımından da pek cazip görünmediği, kadınların rağbetini celbetmeyen bir çehreye sahip olduğu kanaatinde olan hocamız, eldeki resim ve minyatürlerin tam bir kesinlik ifade etmeseler de, bu kanaatini pekiştirdiği düşüncesindedir. (Karahana, 1996: 359-360)

Hocamıza göre, Fuzûlî'nin psikolojik mekanizmasında ruhî düğümlerin, bilhassa cinsiyet kompleksinin büyük izleri görün-

mehtedir. Şairin cinsiyet içgüdüsünün derin bir kompleks hâlinde hemen hemen bütün ömrü boyunca kuvvetle etkili olduğuna, fikrî ve dinî inançlarının bu cinsiyet heycaniyle daima mücadelede bulunduğu eserleri tanıklık etmektedir. Ancak bu cinsî duygu, her zaman beşerî bir kimlikle karşımıza çıkmaz, bazen türlü elbiseler içinde görünür, bazen de ilâhî bir yükselişe doğru kanat çırpır. (Karahan, 1996: 280, 341)

Yine hocamızın tespitine göre, Fuzûlî'nin ruhî hayatının gelişiminde en bariz olan cephe, onun aşkıdır ve bu ilâhî kudreti, denebilir ki hiçbir Türk sanatkarı, Fuzûlî derecesinde geniş, lirik ve patetik olarak duyamamış ve o nisbette başarı ile terennüm edememiştir. (Karahan, 1996: 279) Dolayısıyla Fuzûlî'nin gazellerinde baştan başa duyulan ses; bu bazen gülen, bazen de ağlayan aşkının çağıldayısıdır. Sevgilisini bazen etten ve kandan mürekkep bir insan olarak bize anlatan şair, çoğu zaman onu mistik ve aşkın bir hüviyete yükseltir.

Karahan'ın Fuzûlî'nin aşkına dair, objektif psikolojik vesikalar olarak nitelendirdiği şairin kendi şiirlerine dayanarak edindiği kanaat ise şu şekildedir: "Fuzûlî ilk gençliğinde ruhunun ta derinliklerine nüfuz eden gayet şedit bir aşk fırtınası geçirmiştir. O devre göre maddî hâlde tezâhüre imkân bulamayan bu aşkın onda büyüye büyüye, hapsedile edile ulvîleşmiş, yavaş yavaş maddî hâlden çıkarak ilâhî bir aşka dönüşmüş olması ihtimali kuvvetlidir."

Hocamızın belirttiğine göre bu konuda ikinci bir ihtimal ise şöyle olabilir: "Fuzûlî güzelliğe âşıktır. Sevgilisi, hayatının sonuna kadar onda hâkim olan bir tek dilber olmayıp muhtelif zamanlarda karşılaştığı birçok güzeller olabilir. O, kendi tek aşk ihtiyacını, bu müteaddid mevcudiyetlerde

tatmin etmiş ve belki de aradığı güzellik kemâlinin, bu parça parça tezâhürlerini birbirine eklemiştir." (Karahan, 1996: 290)

Karahan'ın ifadesiyle, "Edebiyatımızın büyük kalp şairi" Fuzûlî'yi, güzelliğe kelimenin en geniş manasıyla cân u gönülden âşık olan bu bağı yanık Irak çocuğunu aşk, çöl güneşleri gibi yakmış ve fakat şiirlerini Bağdat hurmaları gibi ballandırmıştır. İptidâî malzemesini taştan, topraktan, tahtadan almakla beraber insanı hayran bırakan usta bir mimar, mühendisin eseri gibi, Fuzûlî'nin aşkı da beşerî heyecanlardan doğmakla beraber, bir üstün ve müstesna hüviyette karşımıza çıkmış ve asırlardan beri hüznün, merâretin, elemin, hülya ve hasretin, şefkat ve merhametin, nihayet ilâhî varlığa lâyetmut Tanrı'ya olan bağlılık ve hayranlığın ifadesi olarak gönülleri, bir ölümsüz sultan gibi büyülemiştir. (Karahan, 1996: 305)

Hâsılı hocamıza göre Fuzûlî, herhangi bir tesadüfün mahsulü değil, monografisinde uzun uzun üzerinde durduğu coğrafi, tarihî, siyasi, dinî, içtimaî, iktisadî ve kültürel bir servetin, bir durumun çocuğudur. Fuzûlî ayrıca, Ravza-i Dârü's-Selâm'da açan Türk çiçeklerinin en güzeli, asırlar süren zengin bir gelişmenin en nefis meyvasıdır. (Karahan, 1996: 134)

Figânî (ö. 1532)

Asıl adı Ramazan olmakla birlikte Trabzonlu Figânî diye anılan şair, Karahan'ın kitap çapında çalıştığı bir diğer isimdir. 16. yüzyılın ilk çeyreği sona ermeden İstanbul'a gelmiş, düzenli olmamakla birlikte iyi bir öğrenim görmüş, özellikle gramer, hekimlik ve edebiyatta ilerlemiş bir sanatçı olan şairin divançesini hazırlamak suretiyle hocamız, hem önemli bir metin neşri örneği vermiş, hem de kendi ifadesiyle, "Bu neşir sayesinde Figânî ve şiirleri

hakkında tarafsız, rahat ve gerçeğe uygun bir şekilde düşünmek, yazmak ve yargılamada bulunmak hayli kolaylaşmıştır." (Karahan, 1966: Ö)

Beğendiği şairlere duyduğu hayranlığı değişik vesilelerle dile getiren ve onlara karşı son derece saygılı ve sevgi dolu bir tavır takınan Karahan, Figânî'ye, hayatının genç yaşta ve trajik bir şekilde sona ermesinin de etkisiyle olsa gerek, beğeni ile acıma duygularının içiçe geçtiği bir psikoloji içinde yaklaşmıştır. Dolayısıyla şairle ilgili dile getirdiği beğeni dolu ifadelerinin ardında hemen daima, gizleyemediği yoğun bir acıma ve hatta hayıflanma duygusu hissedilmektedir. Karahan, hayranlık ve acımayla karışık duygular içinde ele aldığı Figânî'yi, "Orijinal buluşları, ince hayalleri ve üslup güzelliği ile Klâsik Osmanlı Şiirinin gerçekten çok beğenilmeğe, pek başarılı sayılmağa değer bir sanatçısı" olarak takdim eder. (Karahan, 1966: O)

Hocamızın ayrıca, "Kanunî çağı başlarının değişik yaratılışlı, atak ve çok yetenekli bir şairi" olarak gördüğü Figânî, serâzâd mizacının da etkisiyle olsa gerek aynı zamanda Klâsik Edebiyatın katı ve statik kurallarına yer yer karşı gelmekten çekinmeyen bir şairdir. (Karahan, 1980: 44-45)

Karahan'a göre, Figânî eğer kendisini çekemiyenlerin iftiralarına ve öve öve göklere çıkardığı sadrazam İbrahim Paşa'nın öfkesine kurban giderek asılmamış olsaydı, 16. yüzyılın ilk yarısında yetişmiş en büyük şairlerimizle aynı sanat tacını taşıyabilirdi. (Karahan, 1966: O-Ö) Bir diğer ifadeyle ve yine hocamızın zarif üslûbuyla belirtmek gerekirse, "Bu talihsiz şairin henüz gazellerinin sanat bahçelerinde bir divan düzenlemeğe yetecek kadar çiçeklenmek fırsatına bile erişemediği beklenmedik bir zamanda,

çok genç yaşta, korkunç bir sonuçla dünyaya gözlerini kapamış olması, onu sanat anıtlarının kubbelerini süslemek imkânından yoksun bırakmıştır. Bununla beraber, o yine de bu anıtların pencerelerinde göz alan renkli camlar gibi dikkatleri üstüne çekmekten uzak kalmamıştır." (Karahan, 1966: Ö)

Karahan, şairin mizacına ilişkin ise şu tespitlerde bulunur: "Figânî anlaşıldığına göre, genç yaştan başlayarak yaşayışında derli toplu olmayı düşünmemiş, davranışlarında baskılardan kurtulmak çabası içinde çırpınmıştır. Bu bakımdan bilimin çok çalışma, sabır ve süreklilik isteyen sıkı düzenine ayak uyduramamış, bunun yerine şiirin özgür ve içe doğma havasına kapılmış, bu havayı sevmiş, benimsemiştir." (Karahan, 1966: XIV)

İşte böylesi bir mizaca sahip olan Figânî, bir yandan eğlence muhitlerinde sarhoşluk ve başıboşluk içinde yaşar ve güzeller peşinde koşarken, bir yandan da sevgi ve isteklerini gazellerinde dile getiriyor, çağının büyüklerine kasideler sunuyor ve geçimini de daha çok bu kasidelerden elde ettiği bağışlar ve kopardığı görevlerle sağlıyordu. (Karahan, 1966: XV)

Yine hocamızın tespitine göre, Figânî aynı zamanda, Necati'den beri gelen atasözleri ve halk deyimlerini kullanma geleneğine bağlılık gösteren şairlerden biridir. Onun az kullanılmış, hatta kullanılmamış garip hayallere düşkünlüğünü gazellerinde ve özellikle kasidelerinde görmek mümkündür. Nüktelerinde de daima buluş sahibi bir zekanın parıltıları sezilmektedir. Onun dil bakımından fazla bir titizlik gösterdiğini söylemek kolay değildir; ama muhayyalesinin parlaklığı, duygularının inceliği, yaratılıştan şair oluşu,

sürekli coşkunluğu onun şiirlerine bir başka hava vermeğe yetmiştir. (Karahan, 1966: XXV)

Karahan, şairin bilhassa bir sonraki yüzyıldaki durumuna değinirken ise şu değerlendirmelerde bulunur:

"Figânî'nin şöhreti özellikle 16. yüzyıl sonları ile 17. yüzyılda daha yaygın gözük-mektedir. Bu çağda düzenlenmiş birçok şiir mecmualarında belli başlı şairler arasında Figânî'den seçilmiş birçok kaside ve gazel görülmektedir. Bu şöhret daha sonraları da süregelmiş ve Figânî'nin bir iftiraya kurban gitmek suretiyle acınacak bir sonuçla biten hayatı gibi, aşk ve coşkunlukla yoğrulmuş gazelleri de dilden dile, kuşaktan kuşağa geçmiştir." (Karahan, 1966: XXVIII)

Hocamız, Figânî ile ilgili son bir değerlendirmeye olarak, onu dönemindeki önemli isimlerle karşılaştırmış ve bunu yaparken şairin hayatının genç yaşta son bulmasını bilhassa vurgulamıştır:

"Figânî, Klâsik Türk Edebiyatının sanat anlayışı içinde başarılı bir şairdir. O, zaman zaman orijinal buluşlar, hayal inceliği ve üslûp güzelliği ile ilk plândaki çağdaşları arasına girmeğe hak kazanır gözükür. Aynı yüzyılın büyük sanatçıları olan Fuzûlî, Hayâlî ve Bâkî derecesinde bir şair olduğu söylenemez; ancak henüz olgunluk ve tam yetkinlik yaşlarını yaşamadan öldürülmemiş olsaydı, belki o da, bu saydıklarımız gibi edebiyat tarihimizin baş köşelerini tutan kişiler arasına girerdi." (Karahan, 1966: XXV)

17. Yüzyıl

Siyasî ve toplumsal manzarası hayli karışık görünen 17. yüzyılda edebiyatımız tam bir şair bolluğu içinde yüzmekteydi ve

Sâbit, "Kaldırım taşları altında birer şair var" derken haksız sayılmazdı. Bu şairler gürûhu için, "alay alay şiirciler" ibaresini kullanan hocamız, bunların hep birbirine benzediklerini ve işlerinin güçlerinin kendilerinden evvelkileri veya birbirlerini taklit veya tanzir etmekten ibaret olduğunu belirtir. Hocamıza göre, bunlarda ayrıca saf şiirin soluğu da son derece hafiftir, hatta hissedilmeyecek durumdadır. Eski coşkun lirizm âdeta tükenmiş gibidir. Dil ve tarih bakımından incelenmeleri değerli ve yararlı eserler vücuda getirilmiş olmakla beraber sanat bakımından artık bir Fuzûlî, bir Bâkî, bir Nefî aramak boşuna olacaktır. (Karahan, 1980: 207-208)

Karahan, şairlerin bu yüzyılda tasavvuf ve hikmete yönelişlerini de devrin bozukluğuyla ilişkilendirmek suretiyle izah eder: "Devrin bozukluğunu gören ve kötülüklerin, zorbalıkların karşısında kalındığında bunları yenemeyen; fakat hakkı, doğruyu, güzeli isteyen akli başında birçok insan, tasavvufa, hikmete yapıyor, o vadiye dökülerek sakin, lâkayt bir hayat felsefesiyle kendilerini tatmin etmek istiyorlar. Bunlar türlü huzursuzluklar karşısında fikir ve hikmetin kanatlarına sığınıp, mânen olsun, rahat ve dağdağasız yaşamak hevesindedirler. Şiirlerinde de bunu terennüm etmek, kendilerini böylece kandırmak veya inandırmak arzusu duyuyorlar. Bu vadide şairlerimiz tarafından başlangıçta İran edebiyatının kuvvetli şairlerinden Sâib hayli beğenildi ve taklit edildi. Şairlerimiz içinde bu yolda en çok başarı gösteren ise, daha hayatta iken şöhreti bütün Osmanlı İmparatorluğu'na yayılan ve iki asır boyunca hemen bütün klâsik şairlerimize tesir eden Nâbî olmuştur." (Karahan, 1980: 208)

Nâbî (ö. 1712)

Hem Nâbî'nin, hem de Urfa'nın Karahan'ın dünyasında ayrı bir yeri vardır; zira bu büyük şair, aynı zamanda hocamızın çok değerli bir hemşehrisidir. Dolayısıyla hocamızın çalışmalarında Nâbî ile Urfa içiçe geçmiş şekilde bir arada ele alınır. Bir diğer ifadeyle Karahan, Urfa deyince Nâbî'yi, Nâbî deyince de Urfa'yı mutlaka anar. Hatta denebilir ki hocamız, Nâbî vesilesiyle aynı zamanda Urfa'yı gündemde tutmak, yetiştirdiği önemli bir değeri hakkıyla tanıtmak suretiyle, "mübarek" olarak adlandırdığı bu şehrin daha nice değerli zatlar yetiştirebileceğine olan inancını zinde tutmak ister gibidir.

Doğduğu şehre âdeta aşk derecesinde bağlı olduğu görülen hocamız, "...mübarek Güneydoğu Anadolu'nun bir peygamberler şehri niteliği de taşıyan şirin beldesi Şanlıurfa..." (Şanlıurfa ve Gap Sempozyumu, İstanbul 1988, XIII) şeklinde takdim ettiği Urfa'yı, sadece onun en büyük değerlerinden biri olan Nâbî ekseninde anmamış, hatta sanat ve edebiyatın dışında da, bu şehirle ilgili yapılan sempozyum vb. birçok faaliyetin ya düzenleyicisi, ya da katılımcısı olmak suretiyle bizzat içinde bulunmuştur.

Hocamızın bu şehri tanıtmaya ilişkin kitap çalışmaları da, aynı zamanda, doğduğu yere olan vefa borcunu ödeme gayretlerinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. "Kahramanlar ve Şairler Beldesi Şanlıurfa'ya Armağan (İstanbul 1987)", "Şanlıurfa ve Gap Sempozyumu (İstanbul 1988)" ile "Urfalı Mehmed Şevket ve Şiirleri (Ankara 1991)" adlı eserleri bu gayretin mütevazı ürünleri arasında sayılabilir.

Bununla birlikte Karahan'ın Urfa üzerinde bu denli durmasını sadece hemşehrilik bağıyla izah etmek de haksızlık

olur; zira hocamız bu şehre bir yönüyle de klâsik şiirin hâlâ yaşatılmakta oluşu açısından ihtimam göstermiş, Sâkıp (ö. 1870), İsmet (1827-1875), Hikmet (1832-1878), Admî (1818-1900), Mehmet Şevket (1861-1918), Ref'et (1875-1938) ve Emin (1884-1941) gibi birçok şaire eğilmek suretiyle şehrin bu yönüne de dikkat çekmeye çalışmıştır.

Karahan, Nâbî'nin doğduğu şehri bildirirken, buranın aynı zamanda kendi şehri olduğunu da vurgularcasına, "...Yusuf Nâbî, Güney-doğu Anadolu'nun tarihî şehirlerinden biri olan ve şair tarafından;

Ne Ruhâ nüsha-i gülzâr-ı cinân

Maskat-i re's-i Halîlû'r-Rahmân

tavsifiyle kadri yüceltilen Urfa'da doğmuştur." ifadesine yer vermiştir. (Karahan, 1980: 197)

Hocamız, Nâbî'nin Urfa için kullandığı nitelemelerden bir hemşehrisi olarak ziyadesiyle memnundur ve şaire olan hayranlık ve saygısı bu vesileyle bir kat daha artmış görünmektedir. Dolayısıyla Karahan'ın kendisi de Urfa'yı, başına olumlu sıfatlar eklemekten anmaz ve Nâbî ile ilgili bir başka çalışmada yine şairi tanıtırken; "Yusuf Nâbî, Fırat Havzasının ve Güneydoğu Anadolu'nun tarih, kültür ve sanat bakımından önde gelen şehirlerinden biri olan Şanlıurfa'da doğmuştur." şeklinde, Nâbî'ninkine benzer bir ifade kullanır. (Karahan, 1987: 1)

Karahan, sadece Urfa için değil Nâbî için de övgü dolu birçok ifadeye yer verir ve onun için "Eski Türk edebiyatının tefekkür ve üslûp şairi: Şanlıurfalı Yusuf Nâbî, Büyük klâsîğimiz Nâbî, Tarih, kültür, bilim ve uygarlık merkezlerimiz arasında kendine özgü yeri ve şöhreti bulunan Şanlıurfa'nın yetiştirdiği en büyük ve en mütefekkir

şair..." vb. birçok övgü dolu nitelemeyi ve yine Urfa ile birlikte kullanır (Karahan, Kahramanlar ve Şairler Beldesi Şanlıurfa'ya Bir Armağan, İstanbul 1987, 19).

Hocamız, şairlerin 17. yüzyılda tasavvuf ve hikmet içerikli şiirler yazmaya meyledişlerini genel olarak içinde bulunulan zor şartlar karşısında bir nevi çaresiz kalışlarıyla izah etmekle birlikte, Nâbî'nin durumunun tamamen farklı olduğunu belirtir. Hocamıza göre, Nâbî şahsen bir istikbal endişesinde değildi. Onu hikmete, fikre, tasavufa meylettiren, ona sükûnet, rahat ve huzur ihtiyacını hissettiren sosyal düzenin muvakkat görünen bozukluğu idi. Ve o, bu kusurların düzelebileceğine de inanırdı. Hatta denebilir ki bu türden eserler verirse daha başarılı olabileceğini seziyordu. Bu sahanın boş kaldığını, kendisinden evvel işlenmediğini görüyordu. Nihayet edebiyat artık hayata ve topluma dönmeliydi. İşte o, bu ihtiyacı duyduğu, artık konuları yerleştirmek mecburiyetini hissettiği içindir ki halk tarafından daha çok sevilmiş, daha çok popüler olmuştur. Onunla edebiyatımızda bir intikal devrinin belirmeğe başladığı söylenebilir. (Karahan, 1980: 209)

Karahan'a göre Nâbî'deki istiğnâ da sebepsiz değildir. Daha önce edebiyatımızda ancak Bağdadlı Ruhî'de görülebilen bu ruh hâleti, bu sosyal düzensizliği ve riyâyı yerme keyfiyeti Nâbî'de şumullü, âdeta sistemli bir şekil almıştır. Onun içindir ki divanındaki birçok kaside, gazel ve kıtalarla, Hayriyye'sindeki birçok kısımlar devri için, birer tarihî vesika durumundadır. (Karahan, 1980: 209)

Hocamızın ifadesiyle "cidden büyük bir sanatkar" olan Nâbî, eski Türk nazım ve nesrinin hemen her kolunda bereketli mahsul vermiş bir üstadıdır. O, çeşitli edebî türlerde,

dinî, didaktik, romantik hemen her konuda başarıyla kalem yürütmüştür. Onun üslûbu daima akıcıdır ve hemen bütün manzum eserleri vâzıhtır. Konu itibarıyla de yenilik arz etmektedirler. En başarılı cephesinin gazel alanında aranması da yerinde olur. (Karahan, 1980: 209)

Bilhassa şuarâ tezkirecilerinin "Ekmeli-Şuarâ-yı Rûm" olarak tanıyıp değerlendirdikleri Yusuf Nâbî, hocamızın ifadesiyle "Denebilir ki, bazı bakımlardan, Fuzûlî'nin lirizmini, Bâkî'nin sanat gücünü, Nefî'nin ihtisamlı söyleyişini, Nedim'in şuhluğunu ve Şeyh Gâlib'in inceliğini şiirlerinde mütefekkir bir beyan üstadı, güçlü bir üslûp sahibi vs. nitelikleriyle temsil eden söz mülkü sultanlarının büyüklerinden bir başlıcasıdır." (Karahan, 1987: VI)

Yine hocamıza göre Nâbî aynı zamanda, bizde edebî mektep sahibi olabilmiş pek az sanatkardan biridir. Onun Şinasi'ye kadar, Nedim ve Gâlib gibi dehâlar müstesna, hemen iki asır müddetle bütün şairlerimiz üzerinde etkisi hiss olunmuştur. Şairlerimiz şeklen Fuzûlîyâne, Nefîyâne, Nedîmâne, Gâlibâne oldukları zamanlarda da, ruh bakımından Nâbiyâne idiler. O kadar ki Recâizâde ve Muallim Nâci'ye gelinceye kadar Gâlib'in Hüsn ü Aşk'taki itirazı müstesna, kimse onu tenkit etmemiştir. Onun açtığı çığırda birçok şair yürümüş ve şöhret olmuş; fakat bunlardan hiçbiri Nâbî'nin yerini tutamamıştır. (Karahan, 1980: 211-212)

Bu övgü dolu ifade ve tespitlerin yanı sıra hocamız, hemen her şairde yaptığı gibi, Nâbî ile ilgili olarak da "hava payı" bırakmayı ihmal etmemiş ve bu çerçevede aşağıdaki hususları ayrıca belirtmiştir:

"Onda Fuzûlî'nin aşkını, Nedim'in zarâfetini, Gâlib'in tahayyülden doğma

güzelliklerini bulamıyacağımızı söyleyenler haksız değildir; fakat onun yerli mevzuları ve fikirleri ifadedeki gücü bu eksiklerini örtmeğe kolayca yetmiştir. Lisan bakımından şairimiz, yer yer eskidir ve Gâlib'in Hüsn ü Aşk mukaddimesindeki eleştirilerini haklı çıkaran tarafları da vardır. Bununla birlikte sade olduğu zamanlar daha çoktur." (Karahan, 1980: 211)

Karahan, hemşehrisi bu şairle ilgili kimi bilgileri yine bazı hemşehrileri vasıtasıyla elde etmiştir. Örneğin III. Ahmed'in, Nâbî'nin yazdığı cülûsiye üzerine şaire dört tane Gürcü veya Çerkes kızı hediye gönderdiği bilgisi, bunlardan biridir ve hocamızın belirttiğine göre bu bilgi, Urfalı Dersîâm Vâiz rahmetli Hacı Mahmud Kâmil'in gençliğinde duyduğu bir rivayete dayanmaktadır. (Karahan, 1980: 201)

Nâbî'nin pek genç yaşta Urfa'da arzuhâlcilik yaptığı ve bir mutasarrıfın dikkatini çekmek suretiyle İstanbul'a gitmesinin tavsiye edildiği bilgisinin kaynağını da, yine "bazı yaşlı münevver Urfalıların ağızlarından duyulan rivayetler" oluşturmaktadır. (Karahan, 1980: 198-199)

Nâbî'nin âdeta üzerine titreyen hocamız, şairin Halep'ten İstanbul'a dönmesinden hayli memnun olan isimleri anarken, bu durumdan pek de memnun olmayan ve de şairimizi eleştiren Osman-zâde Tâib'i, "Nâbî ile galiba hoş geçinemedikleri için olacak Osmanzâde Tâib bazı manzumelerinde, fal-solu sesler çıkarıyordu" diyerek hafifçe eleştirmiştir. (Karahan, 1980: 204)

Hocamızın, Nâbî'nin hayatının son demlerine ilişkin ifadeleri de hayli samimidir ve sanki şairimiz son nefesini hocamızın kollarında vermişcesine müşfikânedir: "Nâbî nihayet hastalandı. Hayattan nasibini almış imanlı bir insan sıfatıyla, ölümünün yak-

laştığını hissettiği saatlerde hiç korkmadı..." (Karahan, 1980: 204)

Nefî (ö. 1635)

Karahan'ın kişiliğine daima hayran olduğu Nefî de onun çok sevdiği ve kitap çapında ele aldığı önemli şairlerden biridir. Hocamıza göre Nefî, Klâsik Türk Edebiyatının 17. yüzyıl şairleri arasında ilk plânda akla gelen isimlerindendir. (Karahan, 1980: 185) Aynı zamanda Klâsik Türk Şiirinin kasîde dehâsı olan Nefî, Türk edebiyatının çok eser veren şairleri arasına girmez; fakat en başarılı, en etken, en güçlü şairlerinin ilk safında ve hele övme ve sövmeye en başta gelenidir. (Karahan, 1980: 191)

Hocamız tarafından, "edebiyatımızın kasîde sahasındaki en güçlü sanatçısı" olarak da takdim edilen Nefî'nin dîvânında, kasideler hacim bakımından daha fazla yer kaplar. Hz. Peygamber ve Mevlânâ övgüsünde olanlar dışındaki bütün kasideler, şairin çağdaşı bulunduğu üç padişah ile onların bazı yakınlarına, sadrazam, şeyhülislâm vb. hayli nüfuzlu devlet erkânına yazılmıştır. Şair kasidelerinde baharı, aşkı, feleği, rüzgârı ve bunlara benzer konuları işlediği gibi; savaşı, kahramanlığı, at ve silah sevgisini ve daha pek çok şeyi, üstelik büyük bir başarıyla ele almıştır. (Karahan, 1980: 192)

Karahan'a göre Nefî, sözü istediği mecrâyâ doğru iletmekte şaşılacak bir ustalığa sahiptir. Yalnız gerek kasidelerinde, gerekse gazellerinde kendini övmeğe pek meraklıdır. Fahriyeleri, onun yakasını kurtarmadığı bir ayrılmaz sıfat gibi kişiliğini temsil eder. Gururlu ve nefesine güvenli oluşu, sesine öylesine bir ton kazandırır ki, bunun benzerine bir başka sanatçımızda rastlanmaz. Gazelleri arasında da medhiye

ve fahriye karakterini muhafaza edenlerin yanbaşı, âşıkâne olanlar, feleğin olduğu gibi, sevgilinin cevri ü cefâsından şikâyeti kapsayanlar da çoktur. (Karahana, 1980: 192-193)

Hocamızın vurguladığına göre Nefî ayrıca, edebiyatımızın en gür sesli, en atak, en tok, en taze dilli ve en kendine güvenli şairidir. Sanatında müşâhede edilen ilk nokta, şiir tekniğine olan hâkimiyetidir. Vezin ve kafiye onun kadar duygu ve düşüncesine râm eden sanatçımız bulunur demek kolay değildir. Sözlüğü pek zengindir. Hiç işitilmemiş, hiç örselenmemiş kelimeler, tamlamalar ve deyimler kullandığı vakitlerde bile, zannedilir ki, bunlar onun eski âşinalarıdır. Dolayısıyla Nefî aynı zamanda, Türk dilini en güzel ve en etkili biçimde kullanan sanatçıdır. O, kelimelere âdeta yeniden canlılık, hayâllere eşsiz bir genişlik ve zenginlik verebilmiştir; ancak aşırı mübalâğacılığı bazen onun değerini gölgeliyecek gibi olur. Bir de kendinden fazlaca söz açması ve kişiliğine olan güvenini hemen her vesile ile öne sürmesi de aleyhine not niteliğindedir. Sesinin tonu hemen daima yüksek olmakla beraber konularına aykırı değildir. Başarısını sağlayan özellikleri arasında bu erkek ses tonunu da katmak gerekir. O, konularını arzuladığı biçimde işler ve gönlünün istediği tarafa rahaçta çeker. (Karahana, 1980: 195)

Hocamıza göre, Nefî'nin fahriyeye bu denli meyledişinin ardında yaratılışındaki özellik, doğup büyüdüğü çevrenin de geliştirdiği kendine güven duygusu, sosyal çevrede ataklığının, zekasının, zevk üstünlüğünün sağladığı başarı ve nihayet çağdaşlarına göre dil ve kültür bakımından da daha ileri bir aşamaya varabilme arzusu, hatta hırsı bulunmaktadır. (Karahana, 1980:

196)

Karahana, Nefî'nin övmeye ölçüyü yitirip kendisi ile Hâfız, Hayyâm, Urî ve daha bir çok ünlü İran şairi arasında mukayeselere girişmesi, hatta çoğu zaman kendisini onlardan üstün görmesini, şairin mübalâğacı karakterinin bir sonucu olarak görmekle birlikte, bunun aynı zamanda, klâsik Türk şiirinin 17. yüzyılda artık kendini bulmakta olduğunun ve millî bilince varma çabasının bir ifadesi olarak da görülmesi gerektiğini özellikle belirtir. (Karahana, 1980: 196)

Yine hocamızın ifadesiyle ve özetle Nefî, "Anadolu'da tohum hâlinde büyüyen serpilme sanat ağacının en meyvalı dalı, Türk kasidesinin en başarılı sanatçısı, Osmanlı Türkçesinin kusursuz bir temsilcisi, övmeye ve yermede, kendini beğenip bunu en güzel bir biçimde dile getirmede en dinamik, samimi ve etkileyici üstadıdır." (Karahana, 1986: 5-6)

Tüm bu olumlu görüş ve değerlendirmelerinin yanı sıra Karahana, bu şairimiz için de bir "hava payı" bırakmayı ihmal etmemiş ve "Nefî, Türk kaside edebiyatının en büyük simalarından biridir; fakat en büyüğüdür diyebilmek için, bu konuda esaslı monografilerin hazırlanması, mukayeseler yapılması ve onu üstün kılan niteliklerin açık olarak tespiti gerekmektedir." değerlendirmesine yer vermiştir. (Karahana, 1980: 195-196)

Sonuç

Prof. Dr. Abdülkadir Karahana, Klâsik Türk Edebiyatının başta isimlendirilmesi olmak üzere doğuşu, sınırları, çerçevesi, tanımı, yapısı, içeriği, hayata kapalı olup olmayışı, İran taklidi olup olmadığı, milliliği, sahip olduğu zenginlikler vs. daha birçok yönü

üzerinde durmuştur. Hocamız, bir yandan bu konularda bilgi verirken, bir yandan da bilhassa Klâsik Edebiyata yöneltilen eleştiri noktaları üzerinde durmuş ve her bir itiraz noktasını ayrı ayrı değerlendirmek suretiyle okuyucuyu türlü yanlış anlamalara karşı uyarmıştır. Hocamızın bugün için de son derece yol gösterici olan bu değerlendirmeleri, esasen bu edebiyatın isimlendirilmesindeki zorluğu da açıklar mahiyettedir.

Klâsik Edebiyatın bilhassa zirve şairlerine dair önemli tespit ve değerlendirmelerde bulunmuş olan Karahana, herşeyden önce sevdiği şairleri ele almış ve en çok sevdiği isimleri ayrıca kitap düzeyinde çalışmıştır. Fatih-Avnî, Figânî, Fuzûlî, Nâbî ve Nefî'ye dair yayınladığı kitaplar, büyük oranda bu çerçevede hazırlanmış eserlerdir.

Karahana, şairleri özellikle de üç büyük şairi tanıtırken diğer birçok yazardan farklı olarak, kuru didaktik bilgi vermektan büyük oranda kaçınmış ve ilgili bilgileri deneme tadında vermeye özen göstermiştir. Hocamızın çok güzel tasvirlerini de içeren bu tarzı, onun aynı zamanda bir üslup özelliği olarak dikkat çekmektedir. Hocamız böylece şairleri edebiyat tarihi kaynaklarının tozlu sayfalarından hayat sahnesine yeniden ve tüm canlılıklarıyla taşımış, okuyucunun şairleri daha yakından ve yanı başlarında hissedecek şekilde tanımlarına yol açmıştır.

Karahana ayrıca, ele aldığı isimlere karşı asla ihtiyatı elden bırakmamış ve en iyi tanıdığı bir şair bile olsa, kendi tabiriyle daima bir "hava payı" bırakmıştır.

Sadece kitap düzeyinde üzerinde durduğu şairlere son bir kez değinmek gerekirse Karahana'nın gözüyle;

Bağlı olduğu şiir geleneği nedeniyle pek

çok şairimizde olduğu gibi Fatih'te de kişisel orijinallikler arayıp bulmak hayli güçtür. Ancak bu durum, Fatih'in değeri olmadığı ve gazellerinin bütünüyle kopyadan ibaret olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla diğer birçok büyük klâsik şairimiz gibi Fatih'in de kendine has bir sanatkar kimliği ve elbette sanatının bir değeri vardır.

Figânî, Klâsik Osmanlı Şiirinde, özellikle Necâtî'den beri daha da gelişen atasözleri ve deyimleri kullanma geleneğine bağlılık gösteren ve bunda başarı sağlayan önemli bir sanatçımızdır.

Fuzûlî, birçok iç mücadelelerin sonucunda kemâle ermiş, dünya mihnet ve hazlarını ikinci plâna atmaya başarmış bir isimdir. Bununla birlikte şairimiz, günlük hayatta gelip geçici arzulara da hayatının kapılarını büsbütün kapamadığından, zaman zaman dünya hadise ve alâkaları karşısında ya sevinmiş veya üzölmüş, dolayısıyla duygularını da türlü şekillerde terennüm etmiş büyük kalp şairimizdir.

Nâbî, 17. yüzyıl Türk edebiyatında Nefî ile birlikte çağın en büyük, sanatta en usta ve kişilikleri bakımından da kendilerine en fazla güveni olan şairlerindendir.

Nefî, bir büyük şairimiz olarak edebiyat tarihimizde en ön plânda gelen ve hak ettiği yeri alan bir şahsiyettir. Taze dili, bâkir mazzunları, canlı üslubu ve orijinal görünömlü ifadesiyle Nefî, alanının zirvesinde yaşamasını bilmiştir.

Son söz olarak belirtmek gerekirse Prof. Dr. Abdülkadir Karahana, örnek alınması gereken ilmî kişiliği, bütün bir öğretim hayatında edindiği tecrübeleri ve de çalışmalarında uyguladığı metotla bizlere daima yol göstermiştir. Bu vesile ile, öğrencisi olma bahtiyarlığına erdiğim değerli hocamı bir kez daha saygı ve rahmetle anarım.

KAYNAKÇA

Karahan, Abdülkadir, Fatih, Şair Avnî, Burhaneddin Erenler Matbaası, İstanbul 1954,

Karahan, Abdülkadir, Kânunî Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figanî ve Divançesi, İstanbul Ü., Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1966,

Karahan, Abdülkadir, Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri, İstanbul Ü., Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1980,

Karahan, Abdülkadir, XIV. Yüzyıl Sonlarına Kadar Türk Kültürü ve Edebiyatı, İstanbul Ü., Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul 1985 (Bu eser ayrıca, Türk Kültürü ve Edebiyatı adı ile MEB Öğretmen Kitapları Dizisi'nden 1988 yılında İstanbul'da basılmıştır.),

Karahan, Abdülkadir, Nefî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986,

Karahan, Abdülkadir, Nâbî, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987,

Karahan, Abdülkadir, Urfalı Mehmed Şevket ve Şiirleri, Semih Ofset ve Matbaacılık Yayınları, Ankara 1991,

Karahan, Abdülkadir, Nefî Divanı'ndan Seçmeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992,

Karahan, Abdülkadir, Fuzûlî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti, MEB, İstanbul 1996,

Yavuz, Kemal, "Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Eserleri ve XIV. Yüzyıl Sonuna Kadar Türk Kültürü ve Edebiyatı Adlı Çalışması Üzerine", Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'a Armağan-Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyum Tebliğleri, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa 2006,

Güngör, Şeyma, "Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Meslekî Başarısında Şahsiyetinin Rolü", Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'a Armağan-Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyum Tebliğleri, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa 2006,

Bilgin, Azmi, "Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Edebiyat Metodolojisiyle İlgili Görüşleri ve Eserleri", Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'a Armağan-Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyum Tebliğleri, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa 2006.



Kırk Hadis Kitapları ve Abdülkadir Karahan'ın İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis İsimli Eseri

Cemal AKSU

Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Müslümanların İslam'ı daha iyi anlamak ve yaşamak için Kuran-ı Kerim'den sonra başvurdukları en önemli kaynak Hz. Muhammed'in sözleri ve hayatı boyunca uyguladığı fiilleriyle ashaba tavsiyeleridir. Daha Asr-ı saadet döneminde bile ibadetlerin mahiyeti ve açıklanması; namazın hangi vakitlerde, kaçar rekat ve nasıl kılınacağı, zekatın hangi mallardan ne kadar verileceği, haccın nasıl yapılacağı gibi hususlar Kuran-ı Kerim'de tafsilatıyla yer almamış Peygamberimizin sözleri ve uygulamaları ile açıklığa kavuşmuştur. Yine İslam hukukunun birçok meselesi, manası kapalı ayetlerin doğru açıklanması gibi hususlarda da Hz. Peygamber ilk ve en önemli kaynaktır.¹ Bu sebeple hadis ve sünnetin İslamiyet'te önemi büyüktür. Bizzat Peygamberimiz -den nakledilen 'benden sonra zorlu ihtilaflarla karşılaşacaksınız. Böyle durumlarda benim sünnetime ve doğru yolu gösteren Hulefâ-i Râşidin'in sünnetlerine sarılmanızı tavsiye ederim'² mealindeki hadis-i şerifi Müslümanlar için bir nasihat hükmünde olmuştur. Bu sebeple hadis ve sünnet hicrî ilk asırlardan itibaren İslamî ilimlerin temel ilimlerinden biri haline gelmiştir.

Genel olarak hadis, Hz. Peygamber'in söz, fiil ve uygulamalarına ait haberlerdir veya 'kavli, fiili ve takriri sünnetlerin, sözle tesbit edilmiş şekline hadis denir.³ Hz. Peygamber'in sözlerini, çeşitli konulardaki uygulamalarını, tavsiyelerini gelecek nesillere aktarmak için ashabdan itibaren samimî bir faaliyet başlamıştır. Hadisleri derlemek isteyen alimler, önce yaşadıkları asra göre hadis rivayet edenleri ayırmış; sonra rivayet edilen hadisleri belli metotlarla tasnif etmiştir. Bütün bunlar yapılırken hadis derleyen müellifler son derece sistemli çalışmışlardır. Hatta çalışmalarının her safhası için değişik usul ve metot geliştirmişlerdir. Hadisler önce kıymet ve sıhhat derecelerine göre sahih, hasen ve zaif olarak ayrılmıştır. Hadisleri rivayet edenlere bakılarak, bunlar arasında sahabenin olup olmamasına göre mevsul veya mürsel kategorisine tabii tutulmuş; şüpheli olması halinde müdrec, metruk, mevzû gibi istilahlarla tasnif edilmişlerdir. Hadisler takip ettikleri yollar bakımından da mütevâtir, meşhur, aziz, müstafiz ve garîb gibi kısımlara ayrılmıştır. Genel bir ifadeyle Hadis ilminin beş temel meselesi vardır ki

¹ Yaşar Kandemir, 'Hadis', DİA, C.15, s.28.

² Tirmizî, Sünen X, 144; İbn Mâce, Sünen, I, 16, nu: 42,43.

³ Prof. Dr. Ali Yardım, Hadis I-II, Damla Yayınevi, İstanbul 1997, s.35.

bunlar 1. Hz. Peygamber'in şahsiyeti, 2. Hadisleri, 3. Bu hadislerin gelecek nesillere intikali, 4. Hadislerin naklinde aracılık vazifesini üstlenen ravîler, 5. Bu hadislerin toplandığı kitaplar olarak sıralanabilir.⁴

Hadislerin sözlü ve yazılı tespit edilme çalışmaları neticesinde ortaya değişik türde eserler çıkmıştır. İlk dönemlerde herhangi bir sisteme tabi tutulmaksızın sadece hadislerin tespit edilmesi asıl mesele iken daha sonraları eldeki hadis malzemelerine en kolay ve çabuk şekilde ulaşmak için farklı metotlarda kitaplar telif edilmiş; telif edilen bu kitaplar, hadis alimleri tarafından içindeki hadis malzemesine göre değişik başlıklar altında incelenmiştir.⁵

Hadis kitapları arasında Kırk Hadis veya Erbaûn genel adıyla derlenmiş hadis kitapları hicrî ikinci asrın sonlarından itibaren yazılmaya başlanmıştır. Kırk Hadis derlemeleri metot ve tasnif bakımından ilk hadis kitaplarından ayrılmaktadır. Öncelikle kırk tane hadisin toplanıp bir eser olmasının başlıca âmili olarak Hz. Peygamber'den rivayet edilmiş 'ümmetim içinde din emirlerine dair kırk hadis ezberleyeni Allahu Teâlâ kıyamette fakihler ve alimler arasında haşreder' mealindeki hadis gösterilmekte-

dir. Bu müjdeye nail olabilmek, -kırk hadis derlemelerinin başında telif sebebi olarak genellikle bu hadise yer verildiği için- asıl âmîl olarak görülmüştür.

Kırk hadis tasnifi için müelliflerin ısrarla zikrettiği bu hadisin değişik rivayetleri mevcuttur. Hadis, 'ümmetim içinde kim din konusuna ait kırk hadis hıfzederse...' şeklinde başlamakla beraber değişik rivayetlerde 'Allah onu kıyamette fakihler ve alimler arasında haşreder', veya 'kıyamette ona şefaati olurum', veya 'alimler zümresine yazılır ve şehitler ile haşredilir' şeklinde devam etmektedir.⁶ Hz. Peygamber'in böyle bir söz söylemesinin sebebi olarak da Asr-ı saadette değişik bölgelerden kısa bir müddet kalmak üzere Medine'ye gelenlerin İslamiyet'e ait derli toplu bilgileri alarak memleketlerine gitmeleri gösterilmiştir. Kısa zaman zarfında kırk tane hadisin ezberlenmesi ve anlaşılması değişik bölgelerden gelen Müslümanlar için bir kolaylık sağlamaktadır.⁷ Aynı sebep daha sonraki asırlar için de geçerli olmuş, dinin genel kaideleri ve özüne ait kırk hadis çoğu zaman bir mümin için iyi bir rehber vazifesi görmüştür.

Kırk hadis derlemelerinde yukarıdaki

4 A. Yardım, a.g.e., s.63.

5 Bu hadis kitaplarının genel başlıkları şu şekilde tespit edilebilir: Sahîfeler: Bizzat Hz. Peygamber tarafından yazdırılan mektuplar, musalahanameler ve ahidnamelerle bazı sahabiler tarafından kaleme alınan sahîfeler Asr-ı saadet devrinin ilk yazılı metinlerini oluşturmaktadır. Cüzler: Bir sahabenin veya daha sonraki nesilden bir kimsenin rivayet ettiği hadisleri veya belli bir konuya dair rivayetleri ihtiva eden eserlerdir. Kitaplar: Hadislerin toplanması tamamlandıktan sonra toplanan bu hadisler konularına veya ravîlerine göre tasnif edilmiştir. Sadece bir konuya ait hadislerin bir araya getirilmesiyle oluşan müstakil eserlere daha sonra kitap genel adı verilmiştir. Müsnedler: Konularına veya sahih ve zayıf oluşlarına bakılmaksızın hadislerin sahabe adlarına göre sıralandığı hadis kitaplarıdır. Mu'cemler: Râvî adlarına göre tertip edilen hadis kitaplarıdır. Râvî adları genellikle alfabetik olarak sıralanmaktadır. Musanneffer: Genellikle fıkıh bablarına göre tasnif edilmiş hadis kitaplarıdır. Câmiler: Hadislerde ele alınan sekiz ana konuyu bablara göre ayıran ve hadisleri bu bablara göre sıralayan eserlerdir. Bunlardan başka Sünenler ve Ahkam kitapları, Müstedrekler, Müstahrecler, Etrâf Kitapları, Tahrîc Kitapları, Zevâid Kitapları daha sonraki asırlarda ortaya çıkmış hadis kitaplarıdır. (Y. Kandemir, a.g.m., s. 47-54)

6 'Ahmed b. Hanbel, metni halk arasında meşhur olmakla beraber bu rivayetin sahih bir isnadının bulunmadığı; söylemiş, İbn Hacer el-Askalânî hadisin tarihlerini tesbit etmek üzere bir çalışma yaptığını, fakat bütün senedlerinde hadisin sihatini zedeleyen kusurlar bulunduğunu belirtmiştir' Yaşar Kandemir, "Kırk Hadis", DİA, C. 25, s.467.

7 Dr. Selahattin Yıldırım, Osmanlıda Kırk Hadis Çalışmaları I, Osmanlı Hadis Araştırmaları, İstanbul 2000, s.35-36.

hadisten başka gösterilen telif sebepleri bu izahı güçlendirmektedir. Mesela dine ve Müslümanlara hizmet anlayışı; dinin temel prensiplerine dair hadisleri seçmek suretiyle her zümreden halkın öğrenmesini sağlamak gibi sebepler kırk hadis kitaplarının telif sebepleri arasında gösterilmiştir. Bunlardan başka telif sebepleri ise şunlardır: Daha önce yazılan kırk hadis geleneğini sürdürmek; okuyanlardan hayır dua almak, hatalara kefareti olması; hocasının veya bir dostun arzusu / ısrarı; bir konuyu aydınlatmak; idarecilere tavsiyelerde bulunmak; bir dosta veya makama ithaf etmek; herhangi bir konuda Hz.Peygamber'in sözlerini nakletmek; hastalıktan veya bir sıkıntıdan kurtulma neticesinde şükran olarak vs...⁸

Kırk hadisi bir araya getirip bir eser vücudunda getirmek hususunda, kırk rakamına da değinmek gerekir. Bilindiği gibi kırk rakamı özellikle İslamiyet'te özel sayılardan biridir. Kuran-ı Kerim'de kırk rakamı, ilk üçü Hz. Musa ile diğeri de 'insanın kırk yaşında kemale erdiği ile alakalı olmak üzere dört yerde geçmektedir (Kuran, II/51; V/26; VII/142; XLVI/15). Kırk sayısına bazı hadislerde de tesadüf edilmektedir. Bunlardan başka Cebrail'in Hz. Muhammed'e kırk yaşında geldiği; Müslümanların sayısı kırka ulaşınca dini aşikar olarak yaymaya başladıkları gibi hadiseler kırk sayısının ehemmiyetini artırır. Şeriat hükümleri arasında da zekat, malın 40'ta biri üzerinden hesap edilmektedir. Kırk rakamı daha sonra tasavvuf erbabı arasında da revaç bulmuştur. Hz. Adem'in balçıkla toprak arasında kırk gün kalması; nefsi terbiye için girilen

halvetin genel adı olan kırk günlük çile; üçler, yediler ve kırklar gibi evliya toplulukları kırk rakamının önemine işaret etmektedir.

Günümüze gelinceye kadar yazılan kırk hadis kitapları arasında şekil bakımından çok farklı örneklerle karşılaşılır. Sadece mensur veya manzum kırk hadis derlemeleri olduğu gibi nesir - nazım karışık olarak yazılmış kırk hadis kitapları da mevcuttur. Eserlerin muhtevasında sadece hadis metnini esas alan eserlerle beraber her hadise kısa izahlar ekleyenler, hikayelerle hadisleri açıklayan kırk hadis kitaplarına da tesadüf edilir. Seçilen hadisler de eserlere göre farklılık göstermektedir: Yalnızca kutsî hadislerden seçilenler, senetleri sahih olanlar, hıfzî kolay olan hadisler vs.. Muhtevadaki farklılıklar ise; İslamın şartları; Hz. Peygamber ve ashabına dair hadisler; tasavvuf ve tarikatler hakkındaki hadisler; ilim ve önemi hakkındaki hadisler; devlet ve yönetimi hakkındaki hadisler; cihad ile ilgili hadisler; yazı, ok atma gibi bir konuya ait hadisler olarak tesbit edebileceğimiz çok değişik konulardadır ve bu başlıklar altında toplanan kırk hadis metinleri ile hemen her yüzyılda birçok eser yazılmıştır.⁹

Bugünkü bilgimize göre ilk kırk hadis derlemesi Abdullah b. Mübârek'e aittir¹⁰. Bundan sonra da çeşitli kırk hadis kitapları kaleme alınmakla beraber bu türün en mükemmel ve meşhur örneği hicrî yedinci asırda Nevevî (v.1277) tarafından yazılmış -tır. Nevevî kırk hadisleri asıl şeklini veren ve bu tarzda hemen bütün eserler arasında tesirli olan bir eser kaleme almıştır. Kendisinden sonra eserini şerh eden hadis

8 A.g.e., s.21-30.

9 Abdülkadir. Karahan, İslamî Türk Edebiyatında Kırk Hadis, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 1991, s.19-39.

10 Kandemir, a.g.e., s.467.

kitaplarının yekunu bir hayli fazladır. 19. yüzyıla gelinceye kadar Arapça daha pek çok kırk hadis derlemeleri yapılmıştır. Abdülkadir Karahan'ın tespitlerine göre Arapça 19.yüzyıla kadar 123 adet kırk hadis tasnif edilmiş ve 41 tane de Nevevî şerhi yazılmıştır. Arapça kırk hadislerin en fazla yazıldığı dönem ise 13 ve 16.yüzyıllar arasındaki dönemdir.¹¹ Burada şunu da belirtmek gerekir ki ilmî sahada yazılan kırk hadisler genellikle Arapça kaleme alınmış olmakla beraber müellifleri değişik milletlere mensup olabilmektedir. Mesela kırk hadis eserlerini Arapça yazan Türk müellifler arasında Hamidüddin Aksarayî (Somuncu Baba), İbnü'l-Cezerî, Yusuf Hakîkî, Mahmud el-Aksarayî, Kemal Paşazade, Lutfî Paşa, Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, Abdolvâsî Efendi, Akkirmanî Mehmed Efendi, Hanîf İbrahim Efendi, Abdulazîz Efendi, Mustafa Vahyî Efendi, Ahmed Ziyâeddin Gümüşhânevi sayılabilir. Yine Nevevî'nin Türkçe'ye en güzel çevirilerinden biri Ahmed Naim tarafından yapılmış, bu tercüme 1925 yılında İstanbul'da neşredilmiştir.

Nevevî'den başka özellikle Türk Edebiyatı açısından önemi büyük olan diğer bir kırk hadis derlemesi de Abdurrahman Câmî'ye aittir. Molla Câmî'nin Farsça manzum kırk hadisi Türk Edebiyatında hemen her yüzyılda yine manzum olarak tercüme edilmiştir. Abdurrahman Câmî'den önce Farsça'da, kırk hadislerin bu dildeki karşılığı olan Çihil Hadislerin ilki Muhammed b. Ali el-Farûkî el-Harîmî'nin Tabîbü'l-kulûb adlı eseridir. Hemen bu eserin ardından 13. asırda İmamüddin Hasan b. Ali'nin Erbaûne'l-bahâî isimli eseri gelmektedir. Yirminci yüzyıla gelinceye kadar Farsça 25

adet Çihil Hadis eseri yazılmıştır.

İslam milletleri arasında kırk hadis derlemelerine en fazla rağbet gösteren Türkler olmuştur. Ashında Türk edip ve şairlerinin Hz.Peygamber'i anlamak ve anlatmak bahsinde diğer bütün milletlerden daha çok eser verdikleri bir gerçektir. Buna, yazılan mevlidler, siyerler, hilyeler, şemâiller, delâiller, naatlar açık bir delildir. Bahsi geçen bu sahaların her birinde yazılmış bir çok eser olmakla beraber bu eserlerin çok fazla sevilip okunması da yine Türk Edebiyatına mahsus bir zenginliktir.

On dördüncü asırdan itibaren günümüze kadar Kırk Hadis derlemek üzere Türkçe bir çok eser kaleme alınmıştır. Bunların ilki Mahmud b. Ali'nin Nehcül-Ferâdis isimli eseridir. Eser dört büyük babdan meydana gelmiştir ve bu bablar; Hz. Peygamber'in faziletlerine, Hulefa-yı Raşidin, ehl-i beyt, dört imamın faziletlerine; Cenâb-ı Hakk'a hoş gelen amellere; Cenâb-ı Hakk'a hoş gelmeyen amellere ayrılmıştır.

On beşinci asırda Kemal Ümmî'nin kırk hadisi ve Ali Şir Nevâî'nin Molla Câmî'den yaptığı kırk hadis tercümesi sahanın devamını sağlayan eserlerdir. Nevâî'nin Molla Câmî'nin kırk hadisini tercüme ettiği eseri Türk Edebiyatında kendine mahsus bir yol açmıştır. On altıncı yüzyıldan sonra kırk hadis yazmış müellifler ve eserleri için Abdülkadir Karahan ile Selahattin Yıldırım'ın eserlerinde geniş bilgi bulunmaktadır. Bu sebeple burada tek tek müellif ve eser isimleri sıralamayacağız. Bu eserlere bakılınca Türk müelliflerinin bu sahada ne kadar hevesli ve velud oldukları açıkça görülmektedir. Bunlar arasında değişik örnekler olmaları bakımından on altıncı yüzyılda

3800 beyit tutarındaki Hâzinî'nin Şerh-i Hadis-i Erbaîn'i; Latîfî'nin yüz tane hadis metnini derlediği Subhatü'l Uşşâk isimli eseri; hadisleri aruz kalıplarına uyacak şekilde manzum parçaların içinde zikretmek gibi bir tarz geliştirmiş olan Mustafa Ali'nin Manzum Kırk Hadis tercümeleri; Hâkânî'nin Miftâh-ı Fütûhât adlı eseri; Osmanzâde Tâib'in Sultan III. Ahmed'in hastalıktan sıhate kavuşması üzerine bir şükran ifadesi olarak kaleme aldığı Sıhhatâbâd'ı örnek verilebilir.

A. Karahan'ın ve S. Yıldırım'ın çalışmalarında geçen eserlere ek olmak üzere Abdülmecid Sivâsî'nin Bidâatü'l-Vâizîn isimli eserini de burada zikretmek gerekir. 1563 - 1639 yılları arasında yaşamış olan büyük mutasavvıf Abdülmecid Sivâsî, eserinin önsözünde muhtelif hadis kitaplarını mütalaa ederek onların içinden kırk hadisi seçip çıkardığını, bunu yaparken de asıl niyetinin o hadislerde vârid olan ecirlere ulaşmak olduğunu belirtir. Müellif bu kırk hadise sonradan yirmi hadis daha ilave etmiştir. Bu hadislerden sırasıyla ilk dört hadisi amcası ve şeyhi Şemseddin Sivâsî'ye; dört hadisi dedesi Ebu'l-Berekât'a; dört hadisi babası Muharrem Efendi'ye; dört hadisi annesine; dördünü de kardeşi müderris Feyzullah Efendi'ye hediye etmiştir. Eserini telif ederken insanların hayırlısı olmayı, iyilik ve cömertlikte bulunmayı esas aldığını, zira yazdıklarının daha önce yazılan şeyleri şekillendirmek olduğunu belirterek mazeretinin kabulünü temennî eder.¹²

Yine Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe el yazmaları arasında mevcut bir

kırk hadis eseri, bu sahada henüz tespit edilmemiş daha bir çok eserin olabileceğini göstermektedir. Tunus Milli Kütüphanesinde 9664 numara ile kayıtlı 131 varaklık Fazlu Rabbi'l-Alemin Fi Şerh-i Hadisi'l Erbaîn başlıklı yazma Kınalızâde Mehmed Rıza isimli bir müellife aittir. Üç bölüme ayrılan eser 36. hadiste sona ermiştir. Muhtemelen sondan dört hadislik kısım eksiktir.¹³

Yirminci yüzyılda da Türkçe bir çok Kırk Hadis kitapları tertip edilmiştir. Bu yüzyılda yazılan ilk Kırk Hadis kitapları arasında Cemal Ögüt Hocaefendi'nin, Bereket ve Rahmeti İlahiye Bürhanlarına Dair Kırk Hadis (İstanbul, 1951); Hasan Basri Çantay'ın Kırk Hadis ve Meâlleri (I-III, İstanbul 1956-1962); Ahmed Nazım Arıkan'ın Kırk Hadis-i Şerifi (İstanbul 1955); Ahmet Hamdi Kaçar'ın Ahlak Öğütleri ve Kırk Hadis-i Şerif (İzmir, 1961); Sadık Yılmaz'ın İzahlı Kırk Hadis Meâli (Eskişehir, 1962); Halil Gönenç'in Kırk Hadisle İslam Yolu (İstanbul 1976) eserleri sayılabilir. Ahmed Hamdi Akseki'nin Peygamberimizin Vecizeleri (İstanbul 1945) adlı eseri otuz beş hadis ihtiva etmekle beraber Kırk Hadislerle beraber incelenebilir.

İsmail Lütfi Çakan'ın Kırk Hadis: Eyüb Sultan Hazretlerinden (1982); Kastamonu Entegre Ağaç Sanayiinin neşrettiği Ticaret Hakkında Kırk Hadis; Hüseyin Kutlu'nun Kırk Hadis-i Şerif: Allah Rasulünden Öğütler (1998); A. Fikri Yavuz'un Kırk Kudsî Hadis (İstanbul 1991); Zekeriya Güler'in Kırk Hadis'te Kadın (Konya 1997); Gümüşhanevi Hazretleri Hayatı, Hadisçiliği ve Kırk Hadis (İstanbul 2007) gibi çalışmalar

11 A.Karahan, a.g.e, s.68-69.

12 Cengiz Gündoğdu, Bir Türk Mutasavvıfı Abdülmecid Sivâsî, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.212 - 213.

13 Prof.Dr. Cihan OKUYUCU, 'Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları', Akademik Araştırmalar Dergisi, s.7-8, www.academical.org/dergi/MAKALE/s7tunusmilli.htm

kırk hadis kitaplarının en yeni örnekleri arasında sayılabilir. Bu arada son yıllarda İsmail Hakkı Bursevî'nin Kırk Hadis Şerhi ile Nevevî'nin kırk hadisinden başka (Abdulkadir Akççek, Hadis-i Erbaîn, İstanbul 1980), Sadreddin Konevî'nin (Tercüme Harun Ünal, Tasavvufi Yorumlarıyla Kırk Hadis, İstanbul 1984 ile; tercüme Ekrem Demirli, Şerh-i Hadis-i Erbaîn, İstanbul 2003); Aliyyü'l Kârî'nin (tercüme ve şerh : Durak Pasmaz, Kur'an-ı Kerim'in Fazileti Hakkında Kırk Hadis, Ankara 1995) kırk hadise dair eserlerinin tercümeleri günümüzde de inkitaya uğramadan neşredilmeye devam etmiştir.

Abdülkadir Karahan'ın İslam - Türk Edebiyatında Kırk Hadis İsimli Eseri:

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın pek çok ilmî eseri yanında Kırk Hadis isimli eseri çok farklı ve önemli bir konumda yer almaktadır. Bu eserin ilk ve en önemli özelliği kırk Hadisleri modern bir ilim anlayışıyla incelemiş olmasıdır. A. Karahan, Kırk Hadisleri bir ilim dalı olarak ele almış, yazılan eserleri ciddi şekilde tespit etmiş ve her biri hakkında malumatlı bilgiler vermiştir.

Kırk hadislere ilim aleminde ilk dikkat çeken çalışmalar olarak şunlar kaydedilebilir: Molla Câmi'nin Hadis-i Erbaîn'i ve bu esere yapılan Nevâî'nin, Nâbî'nin, Münîf'in Türkçe tercümeleri ilk defa Millî Tettebbular Mecmua'sında Necib Asım tarafından neşredilmiştir.¹⁴ Daha sonra A. Karahan, Türk Dili ve Edebiyatı dergisinde 'Câmi'nin Arbaîn'i ve Türkçe

Tercümeleri' başlığı ile bir makale kaleme almıştır.¹⁵ Bu makalenin ardından konunun daha tafsilatlı ve derinlemesine incelenmesi lüzumunu hisseden A. Karahan, pek çok eser, kütüphane, katalog tarayarak 1952 yılında İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis isimli eserini doçentlik tezi olarak hazırlamıştır.

A. Karahan, eserini 1954 yılında vefat eden babasına ithaf etmiştir. Eseri hazırlarken karşılaştığı güçlükleri eserin önsözünde şöylece belirtir:

'Evvela yerli ve yabancı kütüphanelerde mevcut Arapça, Farsça ve Türkçe kırk hadisleri tesbit etmek; sonra Türk Edebiyatında kırk hadis tercümelerini iyice tahlil ve mukayese için diğerlerinden lüzumu nisbetinde faydalanmak, bu neviden bütün Türkçe risaleleri birer birer okuyup kronolojik sıra dahilinde üzerlerinde durmak, bu suretle nevin karakteristik vasıflarını, dinî, ahlakî, ictimai, tedrisî, talimî, edebî bakımlardan belirtmek; ve daima ilk planda edebiyatla olan alaka ve münasebeti göz önünde tutmak... itiraf edelim ki bu düşündüklerimizi devamlı çalışmalarımıza rağmen tamamı ile tahakkuk ettirdiğimizi iddia edemeyiz. İstanbul ve Anadolu kütüphanelerinden büyük bir kısmının henüz doğru dürüstlerinden vazgeçelim, yalan yanlış fihristleri bile mevcut değildir. Olanların da muntazam olmadığı gibi mecmua-i resâyl kısımlarının muhteviyatları belirtilmemek suretiyle güçlüklerin arttırıldığı malumdur. Sonra yakın zamanlara kadar bir çok kıymetli âsar meyanında bir hayli kırk hadis tercümelerinin de Anadolu'ya gönderilmiş olması hasebiyle tetkikleri fırsatının ancak

Avrupa'dan dönüşümüzü müteakip elde edildiğini ve bu itibarla kısa bir zamana sıkıştırıldığını da kaydetmek isteriz. İşte ilk eksiklerimiz bundan doğmuştur...'¹⁶

Bu uzun mesai gerektiren çalışmaların ardından ortaya konan eser kırk hadisler üzerine yapılmış kapsamlı bir çalışmadır. A. Karahan, önsöz ve giriş kısmının ardından Hadis-i erbain nev'nin menşei ve mahiyeti ile ilgili kırk iki sayfa tutarında tafsilatlı bir bilgi vermiştir. Bu bölümde hadis ilmi anlatılmış, kırk hadislerin toplanma gerekçeleri sıralanmış, şekil, muhteva, muhtevanın mahiyeti bakımından kırk hadis eserleri incelenmiştir. Eserin ilk bölümü Arap Dilinde yazılmış olan Kırk Hadislere ayrılmıştır. (s.41-89). I. Bölümün sonuna kırk hadis musanniflerinin kronolojik cetveli ile alfabetik indeks eklenmiştir. İkinci bölüm İran dilindeki kırk hadis tercümelerine aittir. 92 ile 135. sayfalar arasında İran diline ait kırk hadis müellifleri ve eserleri incelenmiştir ve yine bölüm sonuna kronolojik ve alfabetik cetvel ilave edilmiştir. Üçüncü bölüm ise Türk Edebiyatındaki Kırk Hadis tercümelerinin anlatılmasına ayrılmıştır. On dördüncü asırdan başlamak üzere asır asır yazılan eserler ve müellifleri hakkında malumatlı bilgiler verilmiştir. Bu bölümün kronolojik ve alfabetik cetvelinden sonra Arap, İran ve Türk dillerinde kırk hadis toplama, tercüme ve şerhlerinin asırlara dağılışı ve musannif sayısını gösterir mukayeseli grafiği eklenmiştir.

Bu ilk çalışmanın ardından yeni bulunan eserleri tanıtmak amacıyla ikinci baskıda notlar ve açıklamalar bölüm mevcuttur. Farsça ve Türkçe yeni bulunan kırk hadis eserlerinin yanında bu bölümde Urduca,

Endonezya ve Güney Afrika'da yapılan kırk hadis tercümelerine de yer verilmiştir. Eser kapsamlı bir bibliyografya ve İndeks içermektedir. A. Karahan, eserinin sonuna çeşitli kırk hadis eserlerinden fotokopiler de ilave etmiştir.

İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis isimli eser, yayınlandığı ilk günden itibaren sahasının en önemli ve vazgeçilmez bir kaynağı olmuştur. Kırk hadisler mevzuunda çalışmak isteyen her araştırmacının elinin altında bulunması gereken bir eser konumuna sahiptir. A. Karahan'ın bu eseri ilmî hayatımızın sahaya ilgisi bakımından da tesirli olmuştur. Kendisinden sonra konuyu ele alan birçok makale ile kitap neşirleri yapılmıştır. Hemen her makalede yeni bir kırk hadis metninin yayınlanması Türk kültür hayatının zenginliğini ortaya koymuştur. Bu çalışmalar arasında İ.Hakkı Ünal'ın 'İslam Kültüründe Kırk Hadis Geleneği ve Şeyh Hamid-i Velî'nin Hadis-i Erbaîn Şerhi'; Sabahattin Küçük'ün 'Münîf'in Kırk Hadis Tercümesi'; Hasan Aksoy'un Fevrî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi'; Ahmet Sevgi'nin 'Câmi'nin Kırk Hadisinin Türkçe ve Arapça Manzum Bir Tercümesi Üzerine'; Alim Yıldız'ın 'Okçuzâde Mehmed Şâhî ve Manzum Kırk Hadis Tercümesi: Ahsenü'l-Hadis'; Cemal Aksu'nun 'Hanîf'in Manzum Kırk Hadis Tercümesi' adlı makaleleri örnek olarak verilebilir.

A. Karahan'ın İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis'ten başka bizzat kırk tane hadisi bir araya getirip neşrettiği birkaç tane eseri de olmuştur. Bunlardan ilki Kırk Hadis ismini taşır. İlk olarak 1977 yılında İstanbul'da neşredilen eser daha sonra dört defa daha

¹⁴ Necib Asım, 'Hadis-i Erbaîn Tercümeleri', Millî Tettebbular Mecmuası, C.II, İstanbul 1331 (1915).

¹⁵ Abdülkadir Karahan, 'Câmi'nin Arbaîn'i ve Türkçe Tercümeleri', Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, I.Ü. Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1952, C.IV.

¹⁶ Abdülkadir Karahan, İslam Türk Edebiyatında Kırk Hadis, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 1991, s.XVIII-XIX.

basılmıştır. Hadislerin Arapça asılları Hattat Hamit Aytaç tarafından yazılmış ve bir ekip tarafından tezhip edilmiştir. Almanca'ya, İngilizce'ye, Fransızca'ya da tercüme edilen eser hadis hakkında tafsilatlı bilgileri de ihtiva etmektedir.

Bir gazetenin Ramazan armağanı olarak neşrettiği İman, İbadet, Ahlak ve Fazilet Konularında KIRK ARMAĞAN isimli eser A. Karahan'ın kırk hadis derlemelerinin ikincisidir. Eserde ilk önce hadisin asıl metni alınmış, sonra onun tercümesi verilmiş, yeri geldikçe manzum parçalar da eklenmiştir.

A. Karahan'ın diğer bir kırk hadis eseri, Güneş Gazetesinin 1986 yılı Ramazan

armağanı olarak okuyucuya dağıtılmış olan Kırk Altın Küpe isimli eserdir. Yayınlanma amacı olarak A. Karahan 'genç yaşlı bütün Müslüman Türk halkına Allah'ın en sevgili kulu ve son Kitaplı elçisi Hz. Muhammed (S.A.V)'in dilinden din ve dünyaları için en hayırlı buyruk ve öğütlerinden bir kısmını metnini, çevirisini ve genişçe yorumunu naklederek yararlı bir hizmet görmekten ibarettir' ifadelerini göstermiştir.

Bütün bu eserler Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın kırk hadisleri sadece ilmî bir mevzu olarak değil bir kültür meselesi olarak gördüğünü ve ele aldığını kanıtlamaktadır.



Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın "Fuzûlî, Muhîti, Hayatı ve Şahsiyeti" Adlı Eseri'

Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Sadece Klasik Türk Edebiyatı sahası değil bütün bir Türk Edebiyatı şubeleri göz önünde bulundurulduğunda dahi ilk akla gelen büyük şairlerimizden Fuzûlî hakkında gerek ülkemizde, gerekse yurt dışında çok sayıda bilimsel çalışma yapılmış, popüler nitelikte de sayısız yazı kaleme alınmıştır. Özellikle son yıllarda üniversiteler bünyesinde Klasik Türk Edebiyatına olan ilgi ve merakın arttığı gözlenmekte ve bu yöndeki çalışmalar da yoğunlaşmaktadır. Bu sebeple incelediğimiz eser, hem kendi zamanına kadar olan çalışmaları kuşatır bir nitelikte olması, hem de sonraki çalışmalar için sağlam bir basamak teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Fuzûlî üzerine yapılmış olan bu en kapsamlı monografi, aslında bir doktora tezidir ve Türk Dili ve Edebiyatı sahasının üçüncü doktora tezi olarak Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın nezaretinde 1944 yılının son günlerinde bitirilmiş ve 1945 yılının Mart ayında da savunularak başarılı bulunmuştur. Eserin başında tez danışmanı olan Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın Takdim yazısı yer alır. Tarlan bu kısa yazısında şairin yetiştiği muhitin coğrafi ve tarihî havasının ilim, din, iktisat, siyaset bakımından etüt edilmiş olması;

şairin milliyeti, mezhebi, kişiliği, bünyesi ve ruhsal portresinin incelenmesi; belge ve vesikaların güvenilir kaynaklarla karşılaştırılması ve basım yılı olan 1949'a kadar geçen dört yıl içinde elde edilen yeni belgelerin de esere ilave edilmesi gibi çeşitli açılardan çalışmayı över.

Bir bakıma sebab-i telif niteliğinde olan uzun bir Mukaddeme, kaynakların değerlendirildiği bir Giriş yazısı ve üç bölümden meydana gelen eserin sonuna birinci derecede önem arz eden kaynaklar olan şuara tezkirelerinin Fuzûlî bahisleri konulmuş, ayrıca bir hayli uzun Notlar ve Açıklamalar kısmı ilave edilmiştir. Çeşitli kaynaklardan çekilen fotoğraflar ve Irak ve civarını gösteren bir harita çalışmayı zenginleştirmiştir. Bu tür görsel malzemenin, eserin ilgili yerlerine serpiştirildiği de olmuştur.

Mukaddime ve Giriş

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, eserine bir Mukaddeme ile başlar. Burada Fuzûlî'nin Klasik Türk Edebiyatının birinci sınıf eşsiz bir kalp şairi, dünya edebiyatının da ilk safta gelen mistik bir sanat dehası olduğu tespit edilir. Bu kısmın asıl ağırlık noktasını "niçin Fuzûlî?" sorusunun cevabı oluşturur.

1 Prof. Dr. Abdülkadir Karahan; Fuzûlî, Muhîti, Hayatı ve Şahsiyeti, İbrahim Horoz Basımevi, İstanbul 1949, XXIX + 312 s. + fotoğraflar ve harita.

Yukarıda belirtildiği gibi Fuzûlî hakkında çok şey söylenmiş olup kimi yarım, eksik kimisi ise tekrardan ibarettir. Ülkemizde Türk ve Dünya Klasiklerine karşı uyanmaya başlayan ilgi, şiirimizin çeşitli yönelişler içerisinde bulunduğu bir dönemde öz sanat kaynaklarına olan ihtiyaç, edebiyat ve sanatın millet yapısındaki büyük rolü, Türk duygu ve düşünce birliğinin, zevk ve güzelliğinin pek kudretli bir timsalini Fuzûlî'nin şahsiyetinde inceleme arzusu, öte yandan yabancı araştırmacıların bizim dehalarımızı ve şaheserlerimizi uzun uzadıya incelemeye tabi tuttukları halde bizim bu hususta ağır kalıyor olmamızın verdiği rahatsızlık Karahan'ın bu çalışmayı yapmasının sebepleridir. O, bu sebeplere çocukluğunda babasından Fuzûlî'yi okumuş olmasını da katar. Merhum hoca, bu monografi ile edebiyat tarihinin belirlenmiş bilimsel metotlarından ayrılmadan ve bazen yeni şeyler de katarak, kaynakları karşılaştırarak ve muhakkak o dönemin edebî zevkini de gözden uzak tutmayarak bir şair üzerine çok geniş ve derin bir inceleme yapmıştır. Bu yapılırken de hem bizzat şairin eserlerinden hareket edilmiş, hem daha önceki Fuzûlî külliyatları ve tetkikleri incelenmiş, hem de yüzlerce fiş hazırlanarak kaynaklarla mukayese yoluna gidilmiştir. Tam da burada eserlerinden söz edilerek, nasıl istifadeye gidildiği kısaca anlatılmıştır. Bu bölüm, Kaynakların Tenkidi - Bibliyografik İcmal başlığını taşır.

Bizzat eserden hareket ederek şair hakkındaki en sıhhatli ve doğruya en yakın bilgiye ulaşmak bu monografinin en dikkat çeken taraflarından birini meydana getirir. Müellif Türkçe Divan, Farsça Divan (ve bu divanların özellikle mukaddemeleri), Beng ü Bâde, Şikâyetname, Leylâ ve Mecnûn, Enîsü'l-Kalb ve Heft-Câm gibi eserlerinden

geniş ölçüde yararlanmıştır. Sıhhat ü Maraz ile Rind ü Zâhid'in şair hakkında pek bilgi vermediğine işaret edilmiştir. Arapça Divan, Matlaü'l-İtikad, Tercüme-i Hadis-i Erbaîn, Şâh u Gedâ ve Risale-i Muammâ görülemediğinden istifade olunamamış; Sohbetü'l-Esmâr'ın Fuzûlî'ye ait olup olmadığı kesinlik kazanmadığından imada dahi bulunulmamıştır. Öte yandan Karahan, edebiyat tarihleri ve araştırmaları içerisinde Gibb'in Osmanlı Şiiri Tarihi'ni, Rahip Keork Terzibaşyan'ın Şarkın Mistik Şiirine Numune Yahut Fuzûlî Şerhi'ni, M. Fuat Köprülü'nün Fuzûlî Hayatı ve Eseri etüdünü, Ali Nihat Tarlan'ın İslam Edebiyatında Leyla ve Mecnun adlı tez çalışmasını, İsmail Hikmet Ertaylan'ın Azerbaycan Edebiyatı Tarihi'ni, Abdülbaki Gölpınarlı'nın Fuzûlî adındaki kitabını ve Tahir Olgun'un Fuzûlî'ye Dair başlıklı risalesini başarılı bulur.

Birinci Bölüm On Altıncı Asırda Irak ve Bağdat

Büyük şairin yetiştiği coğrafya, tetkik edilmesi gereken konuların başında gelir. Bu düşünce ile Irak'ın sınırları Cihannümâ gibi muteber kaynaklardan aktarılmıştır. Bu bahiste Fuzûlî'nin yetişip yaşadığı Irak-ı Arap bölgesine ayrıcalık verilmiş, mevsimlerden, Irak'ın karasal ikliminden kısaca bahsedilmiştir. Sıcak çöl topraklarını ilâhî lutfun bir tecellisi olarak sulayan Dicle ve Fırat nehirleri, taşkınların sebep olduğu zararlar, sıtma, veba, kolera vb. hastalıklar anlatılır; hatta iki nehrin havza ve debileri bile mukayese edilir. Bu nehirler sayesinde başta hurma ve tahıl olmak üzere her çeşit sebze ve meyve bolca yetişir, evcil ve vahşi hayvanlar çokça bulunur.

Tarihin ilk devirlerinden beri Mezopo-

tamya'ya hakim olan Sümerler, Akatlar, Babil Krallığı, Kasitler Medler, Persler, Selevkiler, Partlar, Sasaniler, Hulefa-i Raşidin dönemi, Abbasiler, Celayirler, Selçuklular, Karakoyunlular, Akkoyunlular, Safeviler ve nihayet Osmanlılar kısa kısa anlatıldıktan sonra bilhassa Şah İsmail ve sonrasında gelen Osmanlı hakimiyeti üzerinde durulmuştur. Bölgenin Osmanlılar tarafından fethedilmesi ve bu esnada cereyan eden olaylar kronolojik olarak sıralanmıştır. Fuzûlî'nin hayatını ve özellikle olgunluk dönemini idrak ettiği yıllarda Bağdat'ta görev yapan ve şairimizin dostluklarını kazandığını bildiğimiz Üveys Paşa, Ayas Paşa gibi valilerden söz etme gereği duyulmuştur. Çünkü bizce de bir şahsiyet hakkındaki incelemeden sağlıklı veriler elde edilebilmesi için tarihî arka planın derinlemesine etüt edilmesi elzemdir.

Müellif, Irak-ı Arab coğrafyasının o devirde de önemli bir merkezi olan Bağdat'ın tarihinden kısaca bahsetmeyi gerekli görür. Buna göre Bağdat, ikinci Abbasi Halifesi Ebû Cafer el-Mansûr tarafından 762 yılında, muhteşem bir güzellikte ve dünyanın birinci sınıf bir şehri olarak kurulmuştur. Dârü's-selâm, Dârü'l-hilafe, Medinetü's-selâm, Zevra ve -yetmişten fazla evliyanın kabirlerinin bulunmasından dolayı- Burc-ı Evliya isimleri verilen şehrin ilk kuşatılması hicretten iki yüz elli yıl sonra Harunü'r-reşid'in oğulları Emin ile Memun arasındaki taht kavgaları esnasındadır. Büveyhîler ve Selçuklular devrinde bazı imar hareketleri olmuşsa da şehrin asıl mamur olduğu devir Abbasiler devridir. İlhanlılar, Celayirliler, Karakoyunlular ve Akkoyunlular'ın Bağdat'a pek bir katkıda bulundukları söylenemez. Safevilerin de Kâzımiye Külliyesi gibi önemli katkıları

olmuşsa da Sünnî büyüklerinin merkadlerini tahrip etmeleri bunlara gölge düşürmüştür. Bağdat'ın Osmanlılarca imarı bilinmektedir. Bu dönemde Ebû Hanîfe ve Abdülkadir-i Geylânî'nin türbeleri onarılmış, su kanalları açılmış, imarethane ve köprüler kurulmuş, Safeviler devrinde büyük ölçüde kurulan Kâzımiye Külliyesi, kaderin garip bir cilvesi olarak Kanuni tarafından tamamlanmıştır. On altıncı yüzyılın ortalarında camileri, sebilleri, imarethaneleri, medrese ve tekkeleri, hamamları, çarşı ve pazarları ile Bağdat büyük bir medeniyet merkezidir. On iki imamdan bazılarının kabirlerinin yanı sıra Maruf-ı Kerhî, Hâris-i Muhasibî, Cüneyd-i Bağdadî, Hallac-ı Mansur, Şiblî, Sühreverdî, Gazalî gibi büyük mutasavvıf ve âlimlerin türbeleri de buradadır. Eserde bahis mevzuu edilen diğer şehirler Kûfe, Necef, Kerbela, Hille ve Basra'dır. Tarihî ve dinî öneminden dolayı Kerbela üzerinde uzun uzun durulmuş, manevî havası ve tarihî gelişim çizgisi gösterilmiştir. Öte yandan İmam Ali ve Hz. Hüseyin türbelerinin şehre katkısı belirtilmiştir. Fırat'ın batı kıyıları boyunca uzanan Hille şehri de şairin yaşadığı muhit içerisinde olup Osmanlı hakimiyeti zamanında daima Bağdat eyaletinin mühim bir sancağı olarak bilinmiştir. İmam Mehdi ve Hz. Ali'nin kardeşi İmam Ukayl'ın makamları ve Mescid-i Şems burada bulunur. Basra, bir çok sahabe-i kiramın türbelerinin bulunduğu bir şehirdir. Bir aralık Ayas Paşa uhdesine verilmiş ve bu esnadaki imar çalışmalarından bizzat Fuzûlî tarafından kasidelerinde övgüyle söz edilmiştir.

Irak bölgesinin siyasî, dinî, sosyal, ekonomik ve kültürel durumunun anlatıldığı alt bölümlerden birinde Prof. Dr. Abdülkadir Karahan şöyle der: "Medeniyet

ve din tarihi bakımından Irak, eski çağların birinci safta belli başlı ülkesidir. Sümer ve Babil medeniyetlerinin beşiği Irak'tır. Yazı orada doğmuş, ilk sulama cetvelleri orada açılmış, ilk bol ve zengin mahsuller orada elde edilmiş, ilk adalet kanunları özünü oradan almış ve ilk bilgiler orada filizlenmiştir." Irak peygamber toprağıdır. Sayısız sahabe, evliya bu topraklarda yaşamış ve yine bu topraklara gömülmüştür. Babil harabeleri, Tâk-ı Kısra, Havernak Kasrı gibi eski medeniyetlerin kimi bakiyeleri de yine bu topraklarda görünmektedir. Tasavvuf ideolojisinin yayılmaya, ardından tarikatların ortaya çıkmaya başlamasıyla Irak toprakları derin bir maneviyat atmosferinin müspet tesirleri altına girmiştir. Yukarıda bazılarının Bağdat'ta türbeleri vardır derken de belirtildiği gibi Hasan el-Basrî, Maruf-ı Kerhî, Süfyan-ı Sevrî, Haris-i Muhasibî, Cüneyd-i Bağdadî, Hallâc-ı Mansûr, Şeyh Şiblî, Abdülkadir-i Geylânî gibi büyük mutasavvıflar bu topraklarda yaşamıştır. Zamanla batınî mezheplerin ortaya çıkması, mezhep ve parti mücadeleleri, böylece yayılan kargaşalar ve şia doktrininin tesirleri yine bu coğrafyada zemin bulmuştur. Burada hatırlanmalıdır ki Şah İsmail zamanında şiilik Irak'ta çok yayılmıştı. Yavuz Sultan Selim'in fetih ve zaferleri ile Anadolu şii olmaktan kurtulduğu gibi Irak da tamamen şialaşmaktan alakonulmuştur.

Irak, bilhassa hilafet merkezi olduktan sonra, her bakımdan büyük gelişme kaydetmiştir. Bilindiği gibi Bağdat ve genel olarak hemen bütün Irak, Hindistan-İran-Suriye-Anadolu yollarının kavşağındadır. Bu sebeple ticarî ve sosyal hayat her devirde son derece canlıdır. Dicle ve Fırat nehirleri üzerinden kuzey-güney istikametinde ulaşım ve taşımacılık yapılabilmektedir. Bu nehirler sayesinde toprağın bir hayli zengin

olmasına mukabil çiftçi hep fakir kalmıştır. Çünkü mahsulünün onda dördünü şeyhlere ve hükümete vermeye mecburdur. Çiftçinin bu perişan hali 20. yüzyılın başlarına kadar böyle imiş. Bağdat, Atina mukabili bir uygarlık merkezidir. İlk bilimsel faaliyetler Kûfe ve Basra'da başlamış, sonra Bağdat merkez olmakla oraya taşınmıştır. Müslüman Doğu dünyasının, eserleriyle Batı'yı da derinden etkileyen ve modern bilimin temellerini atan ünlü bilim adamlarından Câhız, Taberî, İbn Haldun, Kındî, Fârâbî, Bakillânî, İbn Sina, Gazalî, Zemahşerî, Beyzavî gibi bazıları Bağdat'ta yaşamış ve eserlerini burada vücuda getirmişlerdir. Bu topraklarda Arapça, Farsça, Türkçe gibi dillerin yanı sıra Kürtçe, Ermenice, Süryanice ve Hintçe de konuşulmuştur, konuşulmaktadır. Bizce bu durum, kültürel ve sosyolojik yapı hakkında yeterli bir fikir verir mahiyettedir.

Prof. Dr. Karahan, on altıncı asırda Iraklı Türk şairlerin Azeri lehçesi ile yazdıklarını belirttikten sonra Fuzûlî'yi anlamaya ve anlatmaya geçmeden, söz konusu asırda Irak muhitinde Azeri Edebiyatının tezahürünü gözler önüne sermek gereğini hissetmiştir. Hemen belirtilmiştir ki bu asırda Azeri Edebiyatı her zaman olduğu gibi Fars Edebiyatının gölgesinde kalmış olsa bile oldukça gelişmiş, olgunlaşmıştı. İran, Çağatay ve Anadolu şairlerinin şiirleri Bağdat'ta birleşir, orada okunur idi. Her ne kadar Fuzûlî, yaşadığı toprakların insanların şiirden anlamadıklarını söyleyerek şikâyet etmişse de bunu bir geleneğin tezahürü ve şairin psikolojisinin yansıması olarak görmek daha doğru olur. Azeri Edebiyatı her ne kadar bir nazım edebiyatı hüviyeti gösterse de Hadikatü's-süedâ ve Şikâyetname gibi şaheserleri vardır. Öte yandan Oğuz ve Türk Halk Edebiyatı

gelenekleri bu sahada canlılığını hep korumuştur. Bu edebiyat geleneğinin on altıncı asırdaki şairlerini Sâm Mirzâ'nın Tuhfe-i Sâmî'sinde, Bağdatlı Ahdî'nin Gülşen-i Şuara'sında ve Sadıkî'nin Mecmau'l-Havas'ında bulabiliriz. Birinci tezkire bunlardan Hataî, Yusuf Bey, Hayalî, Tufeylî, Amnî, Çemişkezekli Yerilmiş Beğ ve Ceditî'yi; ikinci tezkire Kâlâyî, Kelâmî, Hazanî, Zâyiî, Mir Kadrî, Hasirî, Zamirî, Âlî ve Fuzûlî'yi; üçüncü tezkire de Fikârî, Âmânî, Sadık, Şah Kulî, Kiramî, Bağdatlı Kılıç Beğ, Tenhâî Beğ, Tebrizli Hakim Bedî, Tebrizli Şerif ve Mevlana Huşî'yi zikreder. Fuzûlî'nin etkilendiği Fars şairleri arasında Hakânî, Nizamî, Sâdî, Hüsrev, Hâfız, Câmî, Hâtîfî ve Hüseyin Vaiz'i saymak yerinde olur. Ayrıca Irakeyn Seferi esnasında Hayâlî ve Yahya Beğ ile tanıştığı meşhur rivayetlerdendir. Mevlana'dan etkilendiği kesindir.

Bu kısa değerlendirmelerden sonra Karahan, Fuzûlî'yi "Ravza-i Dârü's-selâm'da açan Türk çiçeklerinin en güzeli, asırlar süren zengin bir gelişmenin en nefis meyvası" diye nitelemekten kendini alamaz.

İkinci Bölüm Fuzûlî'nin Hayatı

Fuzûlî'nin doğum yeri hakkında kesin kayıt yoktur. Kaynaklar bu hususta farklı yer isimleri zikrederler. Lâtîfî ve Ahdî'nin "Fuzûlî-i Bağdadî" kaydına ve Sâm Mirza ile Kühû'l-ahbâr müellifinin Bağdatlı olduğunu tasrih etmesine nazaran Bağdat'ta doğmuş olabileceği akla gelse de bunun genel bir ifade yahut geniş bir muhitin ismi olacağı gözden uzak tutulmamalıdır. Hasan Çelebi Hilleli olduğunu söyler. Kerbela'da doğduğunu ilk söyleyen Riyazî'dir. Prof. Dr. Karahan, Bağdatlı, Hilleli veya Kerbelalı olduğu meselesini ayrı ayrı ele almıştır. Bir

kere Fuzûlî bizzat eserlerinde Bağdat'ı "diyar-ı gurbet" olarak tanımlamıştır. Biraz önce de ifade edildiği gibi Bağdat, pek geniş bir coğrafyanın o devirdeki genel adıdır. Muallim Naci, Faik Reşat, Şemsettin Sami ve Gibb gibi araştırmacılar hiçbir kaynak göstermeksizin Hilleli olduğunda birleşirler. Terzibaşyan da bu görüştedir ve buna delil olarak "Şimdi Hille'de iki şair vardır: Fazlî oğul, Fuzûlî baba; dünyanın her şeyi tersinedir, baba fazlî, oğul fuzûlî" mealindeki Farsça kıtayı gösterir. Ancak bu kıta belki hayatının bir döneminde Hille'de bulunduğunu ispat etse de onun Hille'de doğduğuna bir delil olamaz. Öte yandan şair bizzat Türkçe ve Farsça divanlarının mukaddemelerinde Kerbela'da doğduğunu belirtmektedir. Hatta sanatkârane bir ifade ile şairliğinin büyüklüğünü, Kerbela toprağının kutsallığına bağlar. Onun Kerbela'da doğduğuna delil olmak üzere iki Farsça kıtadan söz edilebilir. "Kerbela toprağı makamım olduğu için Fuzûlî, nazmım nereye varırsa ona hürmet yerinde olur. Altın, gümüş, inci, lal değil; bu kölenin şiiri toprak, fakat Kerbela toprağıdır" ve "Kerbela'da oturan her ne şekilde yaşamış olursa olsun toprağı inkılap etmekle kadri alçalmaz. Zira onu alırlar, tesbih yaparlar ve onu şerefinden ötürü el üstünde dolaştırırlar" şeklinde anlamlandırılan kıtalarda Kerbela'da doğduğuna dair önemli işaretler vardır.

Fuzûlî'nin doğum yılına dair ne kendi eserlerinde ne de kaynaklarda kesin ve açık bir kayıt vardır. Beng ü Bâde'yi Şah İsmail'e 1510-14 yılları arasında sunduğunu tahmin eden ve ilk eserlerinden olan bu eseri 18-20 yaşlarından evvel yazmamış olacağını düşünen Karahan'a göre doğum tarihini 1495 sınırından biraz evvele almak gerekmektedir.

Babasının adının Süleyman olduğunu ilk söyleyen, şairle arasında bir asır bile zaman farkı bulunmayan Kâtip Çelebi'dir. Başkalarının görmediği bir kaynağa dayanması muhtemeldir. Babasının Hille müftüsü olduğunun söylenmesi ise ihtiyatla karşılanması gereken bir rivayetten başka bir şey değildir.

Şairin çocukluğu ve ilk gençliği bugünkü bilgilerimize göre bir muammadan ibarettir. Rivayete göre ilk ilim feyzini hocası Rahmetullah'tan, ilk edebî zevkini de büyük Azeri şairi Habîbî'den almıştır. Doğuştan şiir kabiliyetine sahip olan şair, şiire nasıl başladığını Türkçe Divan Mukaddemesi'nde uzun uzun anlatır. Kuvvetli bir ilim tahsilinin üzerine şiir bina ettiğini sanatkârane bir üslupla tasvir eder. Şah İsmail'in Irak'ı ele geçirmesi Fuzûlî'nin ilk gençlik yıllarına denk gelir (1510). Beng ü Bâde'yi bu tarihlerde sunmuştur. Safevilerin Bağdat valilerinden olan İbrahim Han Musullu'nun Kerbela ve Necef civarındaki türbeleri ziyareti dönüşünde onunla birlikte Bağdat'a gitmiş, Han'ın ölümünden sonra dönüp Hille'ye veya Necef'e yerleşmiştir. Bu yıllar şairin olgunluk dönemini idrak ettiği yıllardır. Türkçe ve Farsça bir çok gazeliyle Sakiname'sini bu yıllarda yazdığı tahmin edilebilir.

Kanuni'yi Bağdat'ta karşılayanlar arasında Fuzûlî'nin olup olmadığı bilinmemektedir. Türkçe Divanı'nda padişaha sunduğu beş medhiyenin yanı sıra İbrahim Paşa, Üveys Paşa, Celalzade Mustafa Çelebi ve Kadri Efendi gibi devlet erkânına sunduğu kasideler de bulunmaktadır. Bu bahiste Karahan, Süleyman Nazif'in bir terki-i bendi Sultan Süleyman medhiyesi sandığını, oysa bunun Üveys Paşa medhiyesi olduğunu söyleyerek eleştiri getirir ki

kimi zaman yapılan bu tür tenkitler çalışmanın bir başka bilimsel boyutunu işaret eder. Bağdat Kasidesi'ndeki bazı ifadelerden anlaşılır ki Fuzûlî padişahın övgüsünde başka kasideler de yazmış fakat sunma imkânını bulamamıştır. Padişahı halife tanımış olmakla beraber Osmanlı sultanından pek iltifat göremediği bilinen bir gerçektir.

Fuzûlî, Bağdat'ın fethinin akabinde zamanın bazı Osmanlı şairleri ile tanışma imkanını elde etmiştir. Tezkirelerde bahsedilen bu tanışmalar vasıtasıyla şair, Anadolu edebiyatını daha iyi tanıma imkânına sahip olmuş, ayrıca Osmanlı ülkesinde şöhreti kolayca yayılmıştır. Hatta Leyla ve Mecnun'un başında kendisinden bu mesneviyi yazmasını bizzat Osmanlı şairlerinin istediğini söylemektedir. Bağdat'ın fethinin hemen sonrasında yazılmaya başlanan mesnevinin,

Tarihine düşdiler muvâfık

Bir olmagile ol iki âşık

beytindeki "iki âşık" tabiri 942 tarihini vermektedir. Karahan, burada ikinci mısraı tamamını tarih olarak aldığı ve "g"yi "k" okuduğu için Gibb'in tamamen yanlışlığını belirtmeyi ihmal etmez.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, Fuzûlî'nin hayatına dair bilgiler içermesi bakımından Şikâyetname adlı ünlü mektubunu bilhassa ele almıştır. Bu hususta şunları söyler: "Şikâyetname adıyla ve edebiyatımızda kendi nevinin bir şaheseri olarak tanınan bu mektup öyle hükmolunabilir ki, şairin padişaha takdim ettiği kasidelere, caize olarak gönderilen daimi bir tahsisat beratının ihtiva ettiği bir kayıt (zevaid lâfzının) tesirinin, ruhunda uyandırdığı akislerin sarîh ifadesidir." Fuzûlî kendi ifadeleriyle "uzlette mukim, kanaat

köşesinde sakin iken başına mevki sevdası ve tama arzusu" düşmüş, "kadrinin bilinmesini ve padişahın lutfuna kavuşmayı" istemiştir. Karahan, bu hislerin, şairin kalbine padişah Bağdat'ta iken doğmuş olabileceğini söyler. Ancak Şikâyetname'nin her şeyden önce edebî bir eser olduğuna dikkat çeker. Bu yüzden hayatını tam olarak aksettirdiğini söylemek mümkün değildir. Kendi samimi hayat ve hissiyatından ziyade devrin şartlarını ve sanat endişesini düşündüğü muhakkaktır.

Fuzûlî'nin Musullu İbrahim Han'ın Bağdat valiliği (Şah devri) ve Üveys, Ayas ve Mehmet Paşaların valilik yıllarının bazı kesitleri (Osmanlılar devri) hariç şii olsun sünni olsun valilerce himaye edildiğini söylemek pek de kolay değildir. Burada merhum Karahan, vesikaların tenkidine güzel bir örnek olmak üzere Âşık Çelebi'nin "idârât-ı Padişahîden intifa'-ı vilayet-i Bağdâd'dan sedd-i ramak belki si'at-ı maişet olacak râtib-i mürettebe tayin olunmuştur" gibi ifadelerinin hatalı mı olduğunu sorgulamaktadır. Ayrıca ikinci bir nüshasını kendisinin bulduğu bir başka mektuptan bahsederek konuya açıklık getirmeye çalışmaktadır (s. 95 vd.). Fuzûlî'nin en çok kaside sunduğu devlet büyüğü yedi kaside ile Ayas Paşa'dır. Zira Ayas Paşa, valiliği sırasında Irak'ta asayişin temin ettiği ve imar faaliyetlerine ağırlık verdiği için şairin haklı takdir ve beğenisini kazanmıştır. Fuzûlî'nin İstanbul'daki hükümet merkezine kaside göndermek âdeti yoktu, fakat hayatının son yıllarında muhtemelen çok sıkıntıya düşmüş olduğundan Sadrazam Rüstem Paşa'ya bir kaside göndererek yardımını beklediği bilinmektedir.

Prof. Dr. Karahan, hayatı bahsinin sonlarında Fuzûlî'nin son 8-10 yılını ne şekilde

geçirdiğini, ailesini, hedeflerine ne kadar ulaşabildiğini sorgular. Bu yıllarda Bağdat'ta valilik yapan üç Mehmet Paşa vardır. Merhum Hoca, divanda yer alan Mehmet Paşa methiyelerinden hangisinin hangi Mehmet Paşa'ya ait olduğunu tespit etmeye çalışır. Bunun için elde vesika bulunmamasıyla birlikte bizzat kasidelerden hareket eder ki bunu, eserden bilgiye ulaşmaya bir örnek olarak göstermeliyiz.

Ailesinden bilinen tek fert olan oğlu Fazlî'yi yukarıda da zikredilen Farsça bir kıtadan ve Gülşen-i Şuara sahibi Ahdî'nin bir kaydından tanıyoruz. Bu kayda göre Fazlî, üç dille şiir yazar, muamma ve tarih yazmada üstat kabul edilmiş. Faik Reşat, hiçbir kaynağa dayanmaksızın şairin oğlunun, severek aldığı hocasının kızından olduğunu söylüyor.

Fuzûlî'nin ölüm yılı ve ölüm sebebi hakkında kaynaklar tam bir birlik içindedir. Şairin arkadaşı ve hemşerisi Ahdî bunu, "...Ve kendüsü selâse sittine ve tis'a mi'ede maraz-ı taunla mat'ûn olup diger-gûn olmuşdur" (963/1556) cümlesiyle ifade ediyor. Kâtip Çelebi, Hasan Çelebi ve bazı muahhar kaynakların ölüm tarihini 970 vermeleri "geçdi Fuzûlî" lafzının "göçdü Fuzûlî" yazılmasındandır. Müellif, şairin Kerbela'da ölmüş olabileceği gibi Necef, Hille veya Bağdat'ta vefat edip oraya nakledilmiş de olabileceğini işaret eder. Çünkü Kerbela'da gömülme, bir çok şiinin arzusudur.

Üçüncü Bölüm Fuzûlî'nin Şahsiyeti

Merhum Abdülkadir Karahan, kitabının bu önemli bölümünde ilkin Fuzûlî'nin mililiyeti meselesi üzerinde durur ve onun Türk

olduğunu vesikalara dayanarak ispat eder. Gerçi her ne kadar şairimizin Türk olduğu apaçık ortada ise de onu Arap değil ama Acem veya Kürt olarak nitelendirenler olmuştur. Halbuki hem kendi eserlerinde verdiği bilgiler, hem de diğer belgeler onun Türk olduğunu ispat etmeye yeter derecedir.

Fuzûlî'nin Fars olduğundan bahsedenlerden biri Rıza Tevfik'tir. O, bunun için Sâkîname'de eski İran şahlarından övgüyle bahsetmesine dayanır. Bu, onun Fars olduğunu göstermez. "Fuzûlî'nin İran soyundan olduğu için kendi ırkının eski ikbal çağlarını araştırdığı" sonucuna varmak tamamıyla yanlış bir kanıdır. Zira bu durum, klasik Doğu edebiyatlarının ortak ve yaygın bir hususiyetidir. Krimskiy ile Huart da Kürt olduğu iddiasındadırlar. Bu iddianın dayandığı tek şey bölgede Bayat adlı bir Kürt aşiretinin varlığıdır. Fuzûlî'nin Bayat aşiretinden olduğu doğrudur, fakat yine o bölgede uzun asırlardır varlığını sürdüren Türk asıllı Bayat boyundandır. Bütün bu iddialar bir yana bırakılarak bizzat şairin eserlerine müracaat edildiğinde onun milliyeti meselesi aydınlığa çıkar.

Bir kere şair, hem Türkçe Divan Mukaddemesi'nde ana dilinin Türkçe olduğunu söylemekte, hem de Farsça Divan Mukaddemesi'nde ilk gençliğinde yazdığı şiirlerin Türkçe olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan Fuzûlî Arapça, Farsça ve Türkçeyi çok iyi kullanan ve her üç dilde de şiir yazmaya kadir bir sanatkârdır. Bu bir gelenektir, oysa Türkçe ve Farsça divanları mukayese edilip şairliği ölçülmek istense Türkçeyi çok daha büyük bir başarıyla kullandığı görülür. Hatta Türkçe için "asli selikama muvafık düştü" der. Hadika-i Süeda'nın sebep-i telif bölümünde de şuurlu

bir Türk olduğunu şiddetle hissettirir. Türkleri "cüz-i azam-ı terkeb-i âlem ve sınıf-ı ekser-i nev-i benî Âdem" diye tavsif eder. Yine burada yer alan bir kıtası ile dilinin Türkçe olduğunu açıkça söyler:

*Ey feyz-resân-ı Arab ü Türk ü Acem
Kıldun Arabı efsah-ı ehl-i âlem
İtdün fusahâ-yı Acemi İsi-dem
Ben Türk-zebândan iltifat eyleme kem*

Fuzûlî, Farsça Divan Mukaddemesi'nde "zarifan-ı Türk", Türkçe Divan Mukaddemesi'nde "Türk-zâde mahbûblar, etrâk-i sahib-mezâk" gibi övgü ifadelerine yer verir. Şairin dönemine çok yakın bir zamanda yaşamış olan tezkire yazarı Sadıkî, Türkçe şiirler yazan şairleri topladığı Yedinci Mecma'da Fuzûlî bahsine "Mevlana Fuzûlî Beyâtdur" cümlesiyle başlar. Sadıkî'nin bunu uydurmuş olması için bir sebep yoktur.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, bu bahiste "Bayat" üzerinde durur ve kaynakların verdiği bilgileri sıralar. Bu Türk kolu, Moğol istilasından çok önce Asya'dan Anadolu, Azerbaycan, İran ve Irak topraklarına göç etmiştir. İşte Fuzûlî, Kerbelâ'ya yerleşen bu göçer Bayat ailelerinden birinin çocuğudur. Müellif bu hususla ilgili olarak Üsküdar Selim Ağa Kütüphanesi nr. 790'da kayıtlı kendi bulduğu bir Hadikatü's-Süeda nüshasından bahseder. Burada Fuzûlî için "Tatariyyü'l-asl" tabirinin kullanıldığını söyler. Tatar kelimesinin anlamı kaynaklardan aktarılır (s. 123). Lugat kitaplarında Tatarların Türk olduklarından söz edilmektedir. Karahan, müstensihnin, "tatari" kelimesini şark Türk'ü manasında değil de genellikle aslen Osmanlı olmayan Türk anlamında kullandığını işaret eder. Bu hususun, Fuzûlî'nin Bayat'a mensubiyetini

engellemeyeceği gibi aksine kuvvetlendireceğini belirtir.

Fuzûlî'nin hangi mezhebe bağlı olduğu, ilk araştırmacılar berri tartışma konusu olmuştur. Konu edindiğimiz monografide de sünni mi yoksa şii mi olduğu incelenmiştir. Şairin sünni olduğunu savunanların başında İbrahim Aşki ve Süleyman Nazif gelmektedir. Ayrıca Şeyhülislam Haydarîzade İbrahim, Suûdül-Mevlevî (Suûd Yavısı) gibi bazı müellifler de aynı fikirdedir. Her şeyden önce Fuzûlî, Hz. Ali'den evvelki ilk üç halifeyi tanıdığını, onlara hürmet hisleri beslediğini ve âl u ashab rızasını gözettiğini göstermiştir.

Erbâb-ı sıdk u madelet ü re'fet ü hayâ

mısraında dört halife övülür. Zaten Kanuni'ye ve Ayas Paşa'ya sunduğu kasidelere sünni akideye bağlı olduğu görülür. Ayrıca büyük sünni imamı Ebu Hanife'yi pek çok yerde övmüş, seriata uygunluktan ayrılmamıştır. Ünlü Bağdat Kasidesi'nde bunun bir örneği yer alır:

*Bunda olmuş münteşir feyzi İmam-ı Azamun
Bunda bulmuş behre-i ilm-i şeriat intişar*

Bağdat'ın haneî kadısına sunduğu bir kasidesinde ondan, "şer' icrasına memur hâkim" diye söz eder, Kanuni'yi halife olarak tanıır. Öte yandan gelenek ve rivayetler de şairi Hille müftüsünün oğlu olarak tanıtır. Karahan, hâlen sülaleleri bakımından Fuzûlî ile ilgileri bulundukları söylenen sünniler olduğunu belirtmektedir.

Fuzûlî'yi şii sayanların başında Ord. Prof. Dr. M. Fuat Köprülü gelmektedir. Rahip Keork Terzibaşyan ve Abdülbaki Gölpinarlı da bu görüşü paylaşırlar. Prof. Dr. Abdül-

kadir Karahan'a göre halkının çoğunluğu şii olan bir ülkede sünni bir fethi şairin alkışlanması doğal bir davranıştır. Kaldı ki şiilikte takiye vacip kabul edilmiştir. Fuzûlî'nin Hulefa-yı Raşidin, ehl-i sünnet imamı ve büyüklerini övmesi de bu takiye icabıdır. Beng ü Bâde'deki "Şeme-i Vâsf-ı Haydar-ı Kerrâr" başlıklı dört beyit ile divanındaki bazı kasideler, Hadikatü's-Süeda'nın birkaç pasajı ve Matlaü'l-İtikat adlı eseri şiiliğini göstermektedir. Bazı beyitlerde Hz. Nuh, Hz. İsmail gibi büyük peygamberler dahi Hz. Ali'den daha faziletli değildir. Öte yandan divanında bir tevhit ve dört naattan sonra derhal Hz. Şâh-ı Velayet hakkında iki kaside göze çarpar. Öte yandan tezkire yazarı Sâm Mirza'nın, Fuzûlî'yi bir şii şairi olarak tespit ettiği düşünülebilir. Zaten Bağdat ve civarının mezhebi durumuna bakılınca Fuzûlî'nin şiiliği belirginleşir. Bu bahiste merhum Karahan, ehl-i sünnet ve ehl-i bid'at konularını uzun uzadıya anlatır.

Bağdat'ın, Osmanlılar tarafından fethini müteakip yazdığı kaside ve gazelerde şair, sünnilğe aykırı hareket etmemeye özen göstermiş, dört halifenin isimlerini yer yer zikretmiş, hiç olmazsa "çâr-yâr" tabiriyle onları anmıştır. Şairin sünnilik temayülü görülen eserleri de zaten genellikle Osmanlı devlet ricaline sunulmuştur.

Müellife göre Şia-i İsna Aşeriye'den olan Fuzûlî, öyle koyu bir şii değildi. Olgun yaşlara eriştikten sonra her iki mezhebin mücadele edemeyeceği mezhebî görüş genişliğine ulaşmıştı. Ali Nihat Tarlan'ın kopya ettiği Manisa Muradiye Kütüphanesi'ndeki Farsça Fuzûlî Divanı'ndaki "yâ Murtazâ Ali" redifli gazel gibi bazı işaretler de şii olduğunun delili sayılabilir. Şairin şiiliği ile ilgili belgeler sünnilği hususunda ileri sürülenlerden çok

daha fazladır. Hemen her eserinde kendisine "çâker-i Haydar", "Hâdimân-ı Şâh-ı Merdân" vasfını verir. Hz. Ali'yi "kasım-i cennet ü nâr" diye niteler.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın kanaati de Fuzûlî'nin şiiliği yönündedir. Fakat Fuzûlî hiçbir zaman imamları nebi derecesine çıkaran veya haklarında ilahiyat ahkâmıyla hükmedenlerden olmamıştır. O, Hz. Ali'yi diğer ashabdan ve ilk üç halifeden daha faziletli bulan, imametini Hz. Ali'nin hakkı olduğunu düşünen ve onun rızasını arayan mufaddileden, mutedil bir şiidir. Zira mufaddile kolu şiiliğin, sünniliğe en yakın koludur.

Mevzu bahis ettiğimiz monografide tartışılan ve aydınlığa çıkarılmaya çalışılan konulardan biri de Fuzûlî'nin bir tarikata mensup olup olmadığı meselesidir. Fuzûlî'nin dostu, hemşerisi ve tezkiresini onun ölümünden sadece on yıl sonra kaleme alan ve şair hakkında en güvenilir bilgileri sunan Ahdî Tezkiresi'nin dört nüshasından üçünde ehl-i tarik olduğu yazılıdır. Öte yandan Fuzûlî'yi en çok kendilerine mal etmeye çalışanlar Bektaşilerdir. Ali Suavi, Seyahatlerim'de beş yüz yıl önce Bektaşî şeyhi Abdülmümin Dede'nin olduğunu söylediği bir türbe olduğundan bahseder ki vasiyeti üzerine Fuzûlî yanına defnedilmiş. Ayrıca Gölpınarlı da onda batınî temayüller bulunduğunu söylemektedir. Kısaca söylemek gerekirse Fuzûlî, tasavvufu zevk edinmiş olduğu halde tarikata maddeten müntesip olmayabilir. Ona belirli bir tarikat isnat etmek eldeki bilgilere göre mümkün görünmemektedir.

Fuzûlî'nin Psikolojisi

Şüphesiz Fuzûlî son derece sağlam bir tahsil görmüştür. Zamanının belli başlı

bütün ilimlerine vâkıftı, fakat bu ilimleri ancak devrinin imkânları nispetinde biliyordu. Babasının Hille müftüsü olduğu hakkındaki rivayet de bunu teyit eder. Karahan, Irak topraklarının kültürel, dini ve coğrafi özelliklerinin Fuzûlî gibi büyük bir inci için sadef olduğunu ifade eder. Nesimî, Habîbî, Hatayî gibi şairlerin, Fuzûlî'yi hazırladığı muhakkaktır. Müellif, Tarlan'ın "...herhangi bir sanatkârın hayat ve şahsiyetine dair malumat edinmek için, onun eserine müracaat etmek en doğru yol ise de bu yol, bizim Divan Edebiyatımızda biraz tehlikeli olsa gerektir. Samimiyeti bir çok anane ve zaruretlere feda eden bu edebiyatta şairlerin şahsiyetine nüfuz edebilmek pek güçtür" sözlerini değerlendirir, ama bu tehlikeye rağmen onun psikolojisini çözebileceğimize inanır. Çünkü şiir ve gelenek elbisesi altında daima bir insanın istek, heyecan ve hayal kırıklıklarının kaynaştığını unutmamak gerekir.

Fuzûlî'nin kendisini söze ve şiire verme sebeplerinin başında aşkı gelir. Karahan'a göre bu büyük ve ilahi kudreti denebilir ki hiçbir Türk sanatkârı Fuzûlî derecesinde geniş, lirik ve patetik olarak duyamamış ve o nispette başarı ile terennüm edememiştir. Gerek Türkçe, gerekse Farsça divanlarında yedi yüzü aşan gazelinde kimi zaman gülen, kimi zaman ağlayan aşkının sesi duyulur. Şairin, gençliğinde bir aşk macerası geçirdiği kuvvetle muhtemeldir. Hocasının kızına aşık olduğu şeklindeki rivayet bu konuda bir fikir verebilir. Genç yaşlarında tutulduğu aşkı, zamanla ilahi aşk boyutuna dönüştürüp yükselttiği sanılabilir. Esasen Fuzûlî, güzelliğe âşıktır. Belki bir çok güzeli tek bir güzel olarak görmüş, hemen her şiirinde beşerî ve ilahi aşkı karışmış olarak terennüm etmiştir. Hatta Leyla ve Mecnun'da bile maddi aşkın terennümleri

mevcuttur². Sonunda Mecnun'un ilahi aşkı bulması şairle özdeşleşir. O, beşerî veya ilahi aşka tüm hayatı boyunca kendisini kapırmıştır. Öte yandan devrinin genel eğilimleri, kendisinin içli ve çekingen mizacı tasavvufi aşk telakkisini benimsemesine müsaitti. Bu itibarla onun aşkı psikolojisinin en bariz bir cephesini meydana getirmektedir.

Fuzûlî, zulme uğramış bir insanın ruh hâlini yansıtır. İnsanın, isteklerine ancak sabrederek ulaşabileceği düşüncesindedir. Çünkü sabır büyük bir ruh olgunluğudur. Prof. Dr. Karahan'ın ifadesiyle mistik şark âleminin sabır, tevekkül, feragat gibi mefhumlarına Fuzûlî'nin şiirleri en güzel örneklerdendir.

*Hârdan hûnrîzlik gördükçe gül handân olur
Sabr eden hayl ü haşem bîdâdına sultân olur
Mihnete sabr eyleyen râhat bulur kim Yûsufa
Saltanat tahtının evvel pâyesi zindân olur*

Fuzûlî, mala mülke ve maddi menfaate asla kıymet vermez, hatta dünya hayatının huzur ve rahatını hakir görür. Tüm semavi dinlerin telakkisi olduğu gibi şair de dünyanın faniliğine, gelip geçeceğine inanır. Onun fakirliği fakr-ı manevidir. Yoksa gerçekten hiç parası veya maddi varlığı olmadığını düşünmemek gerekir. Karahan, Şikâyetname'de bile fakir birisi olduğunun açık olmadığını bildirir. Çünkü bir edebi eser olmakla toplum ve kültür hayatının, şairin kendi terennümlerinin, anane ve dini-mezhebi görüşünün aynasıdır. Kaldı ki şairin fakirlik mefhumu, biraz da havasında yaşadığı mistik iklimin gerektirdiği bir şeydir. Fuzûlî, herkesin rızasını Allah'ın verdiğinin farkındadır ve

padişahların bile minnetini çekmek istemez. Takdir edilmemek, değerinin bilinmemesi, maddeten rahat bir hayata kavuşturulmama, görünüş, yaratılış ve mizaç unsurlarının birleşmesiyle Fuzûlî'nin ruh çalkantıları daha iyi belirginleşir. Prof. Dr. Karahan'a göre şairin karakteristik özellikleri içe kapalılık, uzletnişinlik, şikâyetçilik, duygu inceliği ve aşırı duygusalığa elverişlilik şeklinde sıralanır.

Şiirlerinde sanat-realite, hayal-hakikat tespit edilmesi imkânsız bir şekilde karışmıştır. Hâlimden memnun olduğu söylenemeyeceği gibi içine kapanık, içli ve vesveselidir. Bu sebeple de aşka sarılmış, aşkın bu beşeri ve ilahi tecellileri onun ebediliğini sağlamıştır. Bu hususta Farsça Divan Mukaddemesi'ndeki şu satırlar önemlidir: "...Madem ki mihnet beşiğinde meşakkat sütü ile beslenmişsin ve bu su ve bu havada büyümüşsün, biliyorum ki yaratılışında dert izleri vardır ve keder ve acı alameti ise belâgatin sermayesidir. Şaire zevk ve safa lazımdır deme. Dertli şiirler yaz ki bu yolda muvaffak olasın. Şiir: Dertsizin sözünde zevk bulacağını sanma / Çünkü onun gönlünün içinde bir dert, ciğerinde bir dağ yoktur / Ays ü işret ve rahat, güzel şiir vücuda getiremez / Mihnet ve gamdan doğan şiir, müessir olur."

Şairin genel bir karakter özelliği olarak Fuzûlî de kendi değerinin farkındadır, zamanının büyük bir şairi olduğunu bilir. Kendisini Kemal-i İsfahani, Hassan b. Sâbit gibi şairlerden üstün tuttuğu gibi; gam çekmede, aşkıta, vefakârlıkta, ağlamakta, fer-yat etmede de belli başlı aşk kahramanlarından üstün görür. Bilinçli bir ebediyet

2 Bu konuda bkz. Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan; Leylâ ve Mecnûn, Çantay Kitabevi, İstanbul 1996.

arzusuna sahiptir. Sağlığında şöhretinin yayıldığını görmüş bir şairdir. Hem kendi ifadeleri, hem de Latifi, Ahdi, Sâm Mirza gibi tezkireciler bunu teyit ederler. Taklitçilikten ve mukallitlerden nefret eder. Orijinal bir şair olmakla beraber İran, Çağatay ve Anadolu şairlerinden etkilenmiştir.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan bu önemli çalışmasında Fuzûlî'nin psikolojik mekanizmasında ruhi düğümlerin, bilhassa cinsiyet kompleksinin derin izlerinin görüldüğünü; düşünce dünyasının esas unsurlarında din, erotik ve sanatın adeta birleştiğini; mistik din duygularının doğuşunda kadın ve sanat faktörlerinin önemli olduğunu belirtir. Şairin içine kapanık dünyasının yanı sıra nüktedanlık kabiliyetinin de olduğu belirtilmelidir. Alay ve yerme kudretinin şaheseri olan Şikâyetname bunun en güzel örneğidir. Eserleri tarandığında mizah ve hiciv yeteneğini gösteren pek çok parça toplanacaktır, fakat yine de Fuzûlî'nin mizacındaki ana mihverin güzellik olduğu görülür.

Burada işaret edilmesi gereken hususlardan biri de Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın -kendi ifadesiyle- edebî incelemelerimizde hiç yapılmamış bir incelemede bulunmuş olmasıdır ki bu, Fuzûlî'nin beden yapısının tetkik edilmesidir. İnceleme yapılırken psikiyatri ve nöroloji uzmanı Prof. Dr. Ernest Kretschmer'in Beden Yapısı ve Karakter adlı eseri temel alınmış, yani bedensel yapıya dayanmak yerine mizaca istinat ile hareket edilmiştir. Burada müellif, Kretschmer'in bir doktor olduğunu, kliniğinde her zaman tecrübelerinde kullanabileceği insan bulunacağını, kendisinin ise birkaç minyatür dışında herhangi bir nesneye sahip

olmadığını ve mizaçtan hareket etmeye mecbur bulunduğunu işaret eder. Buna göre Fuzûlî, şizotüm mizaçta, yani aşırı heyecanlı, duygulu, içli, dış dünya ile çarpışmalar yaşayan bir insandır. Kretschmer'e göre böyle insanlar "kendileri için sessiz, dünyadan uzak, felsefi fikirlerden örülmüş bir âlem meydana getirirler; insan ilişkilerinde utangaç, acemi, beceriksiz" olurlar. Fuzûlî'de birbiriyle uyumsuz denilen özellikler uyumuştur. Bir mizaçta birbirine zıt iki kutup olabileceğinden şair, bazen içine kapalı, hassas, ince ve garip; bazen de alaycı, hiciv yanı kuvvetli, isyankâr ve mağrur, nüktedan ve tatlı sözlüdür. Bu mizaçta olanlar genellikle astenik beden yapısında imişler. Fuzûlî ince uzun boylu, dar omuzlu, uzun ve ince elli, kuru ve dar bir göğsü olan biridir. Yüzü narin, alın kemiği ile elmacıklar kabarıkça, kafası ise küçükçedir. Yüzünün çizgileri keskindir. Burun dar ve uzundur. Şair, sima bakımından cazip değildir. Karahan, eserlerinden hareketle, aşk hayatında muvaffak olamamasının ve bir nevi aşağılık duygusu taşımasının siması ile de ilgili olduğu sonucuna varır.

Fuzûlî monografisinin en önemli özelliklerinden biri, şimdiye kadar ele hiç alınmamış vesikalardan da istifade edilerek yazılan ve bizde bir ilk deneme olmak özelliğine sahip bir eser hüviyetinde olmasıdır. Netice kısmında çalışmanın içeriği özetlenir:

Buna göre eserin birinci bölümünde XVI. Asırda Irak ve Bağdat'ın Coğrafyası (s. 1-10), Tarih-Şehirleri (s. 13-45), Siyasi-Dini-İktisadi ve Kültürel Durum (s. 46-64) üzerinde durulur. Böylece müellifin kendi deyimiyle Fuzûlî'yi tesadüflerin değil, asır-

lar süren zengin bir gelişmenin, her bakımdan elverişli bir tabiat ve cemiyetin mahsulü olarak mütalaa etmek gereği ortaya çıkmış olur.

Eserin ikinci bölümünde Fuzûlî'nin hayatı üzerinde durulur. Bu husustaki araştırmaya göre şairimiz Kerbela'da, 900/1495'den önce doğmuştur (s. 67-72). Asıl adı Süleyman oğlu Mehmet olup iyi bir öğrenim hayatı geçirdiği muhakkaktır (s. 76 vd.). Gençliğinde Safevi valisi İbrahim Han Musullu tarafından korunmuş ve Bağdat'a götürülmüş, bütün hayatı Kerbela-Hille-Necef-Bağdat arasında geçmiştir. Osmanlı ricaline şiirler sunmuş, Hayali ve Yahya Bey ile tanışma fırsatı bulmuştur. Sanıldığı gibi fakir biri değildir. Osmanlı devlet adamları ile de dostluklar kurmuştur. Ailesinden bildiğimiz tek kişi, o devir şairlerinden Fazlî'dir (s.108). Fuzûlî 965/1556'da taundan ölmüş ve Kerbela'ya defnedilmiştir (s. 109 vd.).

Üçüncü bölüm şairin kişilik ve psikolojik özelliklerinin tahliline ayrılmıştır. Buna göre Fuzûlî İranlı veya Kürt değildir (s. 113-114). Mezhebi ile ilgili iddialar ele alınınca anlaşılmıştır ki şairimiz İsmâ Aşeriye'den mutedil bir şiidir (s. 126 vd.). Tarikat ehli bir şairdir ve ya Bektaşiliğe veya şiiğe meyilli başka bir tarikata mensuptur (s. 144 vd.). Bir mensubiyeti olmasa bile tasavvuf neş'esini zevk edinmiş bir şairdir.

Yine bu bölümde müellif, şairin içinde yetiştiği sosyal ve fikri muhite seri ve yeni bir bakış atıldığını (s. 151 vd.), onu büyük şair yapan biyolojik, fiziki ve sosyal şartları ile öğreniminin, eğitiminin, psikolojik değişiminin ve gelişiminin de takip edildiğini belirtir. Öte yandan yine Abdülkadir Karahan'ın kendi ifadeleriyle Fuzûlî'nin aşkı

üzerinde uzun uzadıya durulmuş, söz-şiir ilgisi incelenmiş, zamanının genel geçer eğilimleri, kendisinin içine kapanık doğası, ilmin bu metafizik ihtiyacı karşılayamaması, ölüm fikrinin korku ve ilahi aşkın ebediyet vadeden gücü ve nihayet ilahi aşka yükselme konuları incelenmiştir (s. 162 vd.). Onun dünyaya değer vermeyişi, lüksten nefret edişi (s. 177 vd.), cahiller karşısındaki durumu, orijinallik iştiağı ve taklitten çekinme arzusu, mizah ve nükte kabiliyeti, hiciv ve alay temayülü etrafıca tahlil edilmiştir (s. 197 vd.). Son olarak da Kretschmer'in araştırmalarından faydalanılarak Fuzûlî'nin mizaç tipi ve beden yapısı tayine çalışılmıştır (s. 207 vd.).

En sonunda müellif, eserinin iki önemli eksikliğini itiraf eder: 1. Arapça şiirleri dahil elde tam bir Fuzûlî külliyyatının bulunmayışı ve Türkçe-Farsça eserlerinin de tenkitli tab'larının yapılmamış olması. 2. Gerek kendi eserlerinde ve gerekse kaynaklarda aydınlatıcı bilgilerin bulunmamasından dolayı, biraz sathi ve tahmini açıklamaların bulunması. Öte yandan bizce eserden hareketle şair hakkında çeşitli bilgilere ulaşma metodu başarıyla kullanılmış olmasına rağmen, Fuzûlî'nin beden yapısıyla ilgili olarak mizaçtan hareket edilen yöntem ve Kretschmer'in verdiği bilgiler bugün için geçerlilikten uzaktır.

Bu eksikliklere rağmen merhum Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın, II. Dünya Savaşı yıllarında, bir kısmını zikrettiği çeşitli imkânsızlıklar içerisinde, büyük bir titizlik ve bilimsel metot çerçevesinde doktora tezi olarak hazırladığı bu monografi, Fuzûlî hakkında yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biridir. Sunulan malumat ve varılan sonuçlar, yazıldığı yıllardan bu güne hâlâ geçerliliğini ve doğruluğunu korumaktadır. Kitabın

sonuna Fuzûlî'den bahseden tezkirelerin ilgili yerlerinin okunuşlarının konulması; notlar ve açıklamalar bölümü olması; geniş bir bibliyografyanın unutulmaması; hem kişi adları, hem yer adları, hem de kavim ve topluluk adları dizinleri ile düzeltmeler cetvelinin eklenmesi; en son olarak da bazı

belgelerin fotoğraflarına yer verilmesi, çalışmanın kıymetini arttırmıştır. Kaynakların tahlili ve bizzat şairin eserlerinin değerlendirilmesiyle elde edilen bu bilgilerin bugün de Klasik Türk Edebiyatı ve Fuzûlî çalışmaları için çok önemli olduğu ve henüz aşılamadığı kanaatindeyiz.



Abdülkadir Karahan'ın Farsça Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme

Dr. Hasan Almaz

Harran Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

İnsanlar arasında sevginin ve dostluğun oluşmasında, kültürel bağ ve ilişkilerin kurulmasında en önemli araçlardan biri olan edebiyat, bütün toplumlarda önemli bir yer tutar. Edebiyat, toplumun duygu ve düşüncelerini yansıtmada, olgun ve mükemmel insanın oluşmasında, sosyal birlikliklerin meydana gelmesinde ve yayılmasında önemli rol oynar. Bir toplumu birbirine kenetlemede önemli bir rol oynadığı gibi farklı halkları da birbirine yaklaştırmakla, sevgi bağını kuvvetlendirmektedir.

Divan edebiyatı, bir başka ifadeyle Klasik Türk edebiyatı, Osmanlı medeniyetini, kültürünü ve sosyal yaşantısını günümüze yansıtan en güzel araçtır. Bu dönem içinde yetişmiş ve adını asırlarca diri tutmuş, kendinden sonra gelenler üzerinde etkiler bırakmış edip ve şairler yetişmiştir.

Osmanlı medeniyeti ve kültürünün günümüze taşıyıcısı konumunda olan Klasik Türk edebiyatının bugüne kadar diri kalmasında büyük çabalar göstermiş ilim adamlarımız her zaman olagelmışlerdir. Bu alanda değerli çalışmalar yapan ve etkin rol oynayanlardan birisi de hiç şüphesiz Prof.Dr. Abdülkadir Karahan'dır.

Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, Klasik Türk Edebiyatı alanında değerli eserler vermiş, dönemin önemli temsilcileri olarak kabul gören Fuzulî, Nabî, Nefî gibi büyük

şairleri detaylı bir şekilde incelemiş ve bu alanda değerli eserler kaleme almıştır. Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, bunun yanında Türk edebiyatıyla doğrudan veya dolaylı olarak ilişkili olan diğer milletlerin edebiyatlarını da incelemiş özellikle Fars dili ve edebiyatıyla yakından ilgilenmiş, bu alanda değerli çalışmalar yapmış ve Türk okuyucusuna kazandırmıştır. Karahan'ın kendi adıyla Şanlıurfa'da kurulan ve şahsî kitaplarından oluşan kütüphanedeki Farsça eserlerin çokluğu da bunu açıkça göstermektedir. Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Şirazlı Hâfız ve Muhammed İkbal ile ilgili yaptığı çalışmalar da dikkate değerdir.

Klasik Türk edebiyatında Farsça unsurların bulunduğu bir gerçektir. Türk edebiyatı, özellikle de Klasik Türk edebiyatı, içinde birçok Farsça unsur taşıyan bir edebiyattır. Bilindiği gibi Selçuklular ve Osmanlılar döneminde edebiyat dili Farsça idi. Dönemin birçok kalem sahibi, eserlerini Farsça olarak kaleme almışlardır. Bunların belki de en başında geleni Mevlânâ, bütün eserlerini Farsça yazmıştır. Mevlânâ'dan sonra gelen pek çok şair de onun etkisinde kalarak Farsça eserler kaleme aldığı bir gerçektir. Nitekim Divan edebiyatı öncülerinin divanlarında Farsça şiir olmayan pek az şair vardır.

Hem kültür alanında hem edebiyat

alanında Türk edebiyatı ile Fars edebiyatı sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. İki komşu edebiyatın birbirinden etkilenmemiş olması düşünülemez. Bu noktada edebiyatla ilgilenen kimselerin komşu edebiyatları bilmemesi mümkün değildir. Özellikle Klasik Türk edebiyatı ile ilgilenen edebiyat uzmanlarının Farsça ve Fars edebiyatı ile ilgilenmemiş olması mümkün değildir. Zira Klasik Türk edebiyatı, Arapça unsurlardan çok Farsça unsurlarla doludur. Hatta Arapça'dan Türk edebiyatına girmiş olan mazmunlar da Fars edebiyatının etkisiyle girmiştir. Bu mazmunlar her ne kadar günümüzde pek kullanılmıyorsa da edebiyatta geçerliliğini korumaktadır. Deyim yerindeyse Farsça bilmeden Klasik Türk edebiyatını yani Divan edebiyatını anlamak mümkün değildir.

Bundan dolayı Klasik Türk edebiyatı alanında çalışan birçok kişi Farsçaya da hakimdir. Bu noktada Prof.Dr. Abdulkadir Karahan, çalışmalarında Farsça'ya olan hakimiyeti nedeniyle bu dilden gerektiği gibi yararlanmıştır.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan, Klasik Türk edebiyatının İran edebiyatının etkisinde olduğunu ve şahsiyetini bulamadığını söyleyenlere karşı çıkmaktadır. Ona göre, edebiyat toplumla her zaman iç içe bir yaşam sürdürmüş, toplumla biçimlenmiş bazen de toplumu belirlemiştir. Bundan dolayı da o günkü toplumun yaşam tarzını ve kültürünü aksettirmiştir¹.

Prof. Dr. Karahan'ın çalışmalarında, Farsçanın etkisinin fazla olduğunu ifade

ettik. Edebiyat ile ilgili çalışmalarında Fars edebiyatının önemli temsilcilerinden Sadi, Hâfız ve Câmî'den örnekler sunar. "Fuzulî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti" isimli eserini kaleme alırken "Önsöz"de "*Amacımız, bizden geriye kalacak bir nakıştan ibarettir.*"² diyerek büyük şiir dehası diye taltif ettiği Sadi'den alıntı yapar.

Yine Muhammed İkbâl'in hayatını konu edindiği "Doğudan Gelen Ses İkbâl" isimli çalışmasının önsözünde sözünü tamamlarken, Sadi'nin,

"O kerem sahibi, anlayışlı, sezgin kişilerin kayırış ve yardımlarının gönül borçlusuyum ki; bir doğruyu görürler de yüz yanlış bağışlarlar."³

beytini hatırlatarak nokta koymuştur.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan, yaptığı çalışmalarda konuyla ilgili temel Farsça kaynakları da gözden geçirmiş ve gereği gibi yararlanmıştır.

Dönemin Kültür ve Turizm Bakanlığının İran edebiyatının olduğu kadar İslam dünyasının da gazelde eşsiz sayılan büyük şairi Şirazlı Hâfız ile ilgili bir kitap hazırlamasını Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'a vermesi de onun Farsçaya olan derin bilgisinden olmalıdır.

Karahan, yaşadığı dönemde Farsça ile ilgili birçok toplantı ve kongreye katılmış ve sunumlarda bulunmuştur. Karahan'ın Hâfız ile ilgili çalışması da bu çabalarının bir ürünü olup alanında eşsiz bir çalışma niteliğindedir.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın, Farsça ile bu kadar yakından ilgilenmesinin

nedenini onun satırlarından okuyalım:

"İslam dünyasının kültür ve edebiyatında İran dilinin temsil ettiği yüksek mevkiye burada işaret etmek gerekir. Bu dilin şiirdeki üstün nitelikleri, inceliği, canlılığı ve tatlılığı yanında zengin edebi mirası, çekiciliği ve renkliliği ona Türkçe ve Urduca'da ayrı bir önem vermesine yol açmıştır. Ayrıca Farsça yazılmış birçok eserin tercüme veya adapte suretiyle bu dillere intikaline de sebep olmuştur. Özellikle lirik şiir bakımından Farsçayı, ifade ve tesir kudreti büyüleyici bir nitelik taşıyan belli başlı dünya dillerinin başında mütalaa etmek, doğru bir görüşü değerlendirmek olur. Aşk ve kahramanlığı zengin bir hayal kudreti, imrenilmeye değer bir incelik, kusursuz bir ahenk, canlı bir üslup ve silinmez bir tesirle terennüm etmeye bu kadar elverişli olan Fars dili, Türkiye'de, Afganistan'da, Hind-Pakistan yarımadasında, hatta Orta Asya'da yüzyıllar boyunca edebi ve kültürel etkisini sürdürmüştür. Hâfız ve Mevlânâ gibi erişilmez şiir dehalarının eserlerini bu dille yazmış olmaları bir başka bakımdan Farsçanın sevilmesine, öğrenilmesine, ülkeler arasında da bir sanat ve edebiyat aracı olarak benimsenmesine yardım etmiştir."⁴

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan, aslında daha küçüklüğünden beri Arapça ve Farsçaya aşina olmuş, nazım sanatı üzerine ilk gerekli bilgileri rahmetli pederi Molla Hacı Zülfikar Karahan'dan almıştır. Bu arada Hâfız'dan da behremend=nasıbdar olmuştur. Daha sonraları Eski Türk edebiyatı profesörü sıfatıyla -meslek icabı- İran

şairleriyle ilgilenmiştir. Hatta mukayeseli edebiyat derslerinin ilk defa Prof. Karahan tarafından üniversitelerimizde okutulması da bu aşinalığının bir sonucu olmalıdır⁵.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın Muhammed İkbâl üzerine çalışmış olması da onun yine Farsçaya olan derin vukufiyetinin bir sonucudur. Zira Muhammed İkbâl de eserlerini ağırlıklı Farsça olarak kaleme almış son dönem ünlü şair ve fikir adamlarından biridir. Söz konusu çalışmada İkbâl'in hayatı ve fikirleri üzerinde durulmuş, eserlerinden seçmeler yapılmıştır.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın İslam Ansiklopedisi'ndeki "Enveri" maddesi, Fars Edebiyatının temel kaynaklarından yararlanılarak hazırlanmıştır. "Şirazlı Hâfız ve Şiirlerinden Seçmeler" isimli çalışması da tamamen Farsça temel kaynak eserler esas alınarak hazırlanmıştır.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın bu çalışmaları yapmaktaki temel amacı hiç şüphesiz ortak bir kültür ve uygarlık mirasına sahip olan, gerçekten dost sayılacak memleketlerdeki kardeş halkların birbirini daha yakından tanımasıdır.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın yararlandığı önemli Farsça kaynakları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Nefahâtü'l-Üns, Abdurrahman Câmî,
2. Danişmendân-i Azerbaycan, Mehmet Ali Terbiyet,
3. Tuhfe-i Sâmi, Sâmi Mirzâ,
4. Mecelle-i Armağan
5. Bustânü's-Sayâha

¹ X: Türk Tarih Kongresi, s. 2027-2028.

² Fuzulî, Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti, s.xiv.

³ Doğudan Gelen Ses İkbâl, s. 14.

⁴ Doğudan Gelen Ses İkbâl, s. 21-22.

⁵ Şirazlı Hafız ve Şiirlerinden Seçmeler, s. viii.

6. Hâfız Divanı (Çeşitli nüshalar ve şerhler)
7. Meyhâne, Tezkire, Abdunnebi Fâhrü'z-Zamanî
8. Ferheng-i Eş'âr-i Hâfız, Ahmed Ali Recâî
9. Ateşkede, Lutf Ali Beg (Azer)
10. Tezkire-i Devletşah, Devletşah
11. Heft İklim, Emin Ahmed Râzî
12. Tarih-i Edebiyat-i Fârsî, Herman Ete (Rızâ-zâde Şafak Çevirisi)
13. Tarih-i Edebiyat-i İran, Rızâ-zâde Şafak
14. Tarih-i Edebiyat-i İran, Zebihullah Safâ
15. Ferheng-i Suhenverân, Hayyâmpûr
16. Mecme'u'l-Fusehâ, Rızâ Kulihân Hidâyet

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın çalışmalarında kullandığı Farsça kaynaklar çoğunlukla kendi özel kütüphanesinde yer alan kaynaklardır. Bu eserlerin bir kısmı bugün Şanlıurfa'da kendi adına kurulmuş olan kütüphanede yer almaktadır. Ancak söz konusu kütüphanede Karahan'ın telif veya tercüme ettiği eserleri olmayışı bir eksikliklerdir. Karahan'a ait eserlerin ya aslının ya da en azından bir fotokopinin bulunması şarttır.

Karahan'ın Hâfız'dan, Muhammed İkbal'den ve diğer çalışmalarında yaptığı çeviriler akıcı bir dile sahiptir. Şiirleri nesir olarak çevirmiştir.

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın hem eser hem makale hem bildiri hem de Ansiklopedi maddesi şeklinde doğrudan veya dolaylı olarak Farsçayla ilgili çeşitli çalışmaları mevcuttur. Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'ın Farsça ile ilgili çalışmaları aşağıdaki sunulmuştur:

Kitapları:

- Câmî'nin Erbin'i ve Türkçe Tercümeleri (İstanbul 1952)

- Topkapı Sarayı Müzesindeki Şâhnâme Yazmalarından Seçme Minyatürler (A. Milani ve Tahsin Yazıcı ile birlikte, İstanbul 1971)
- Dr. Muhammed İkbal ve Eserlerinden Seçmeler (Kaynak Yayınları İstanbul 1974; aynı eser Doğudan Gelen Ses İkbal adıyla, Ufuk Kitapları, İstanbul 2001).
- Türkiye'de Dr. Muhammed İkbal, İstanbul 1962.
- Şirazlı Hâfız ve Şiirlerinden Seçmeler, İstanbul 1988.

Makale ve Bildirileri:

- "Tekâmül-i Şi'r der Edebiyyât-i Osmânî...", Mecelle-i Danişkede-i Edebiyyât ve Ulum-i İnsanî, sy.56, s.433-443, 1967.
- Çihil Hadis-nüvisî der Zebân-i Farsî, Mecelle-i Daniskede-i Edebiyyât ve 'Ulûm-i İnsanî, sy. 59, s.97-108, 1967.
- Firdevsî'ye Göre İran Eski Tarihi ve Şâhnâme'nin Kaynakları, İran Şehinşahlığının 2500. Kuruluş Yıldönümüne Armağan. İstanbul 1971, s. 195-212.
- Câmî'nin Erba'in'i ve Türkçe Tercümeleri, İstanbul 1952.
- Enwari, Encyclopedie de l'Islam, Nouvelle Edition, II, 720.
- Enverî, Evhadüddîn, DİA, c.XI, s.267-268.
- Hâfız'ın Klasik Türk Edebiyatına Tesiri ve Ona Yazılan Nazireler, Sandoz Bülteni, VIII/32, İstanbul 1988, s. 10-19.
- Farsça ve Urduca'nın Şiir Dehası Esadullah Han Galib, Türk Kültürü, IX/100, 1971, s.369-371.
- Sebki Hindi in the Turkish Literature and Turkish Poets who have Written in

- Persian, Oriental College Magazine, Lahore, 1974, s.169-175.
- The Message of the Iqbal, Regional Cooperation for Development(RCD), Journal of the RCD Cultural Institute, IX, Tehran, 1977, s.27-33.
- The Influence of Maulana Jalaluddin-i Rumi on Persian, Turkish and Urdu literatures", Actes du VIII. Congres de l'Association International de Litterature Comparee, Budapest, 1980, s.203-206.
- İkbal'in Şiir Görüşü ve Şiirleri Üzerine 2 Subat 1873-21 Nisan 1938, Türk Düşüncesi, I/6, İstanbul 1954, s. 431-434.
- İkbal'in Bir Cephesi Üzerine, Sebilü'r-reşad, XI/268, İstanbul 1958, s. 286-287.
- Mevlânâ ve Eski Edebiyatçılarımız, Türk Düşüncesi, III/14, İstanbul, 1955, s.106-109.
- Muhammed İkbal ve Mehmed Akif, Türk Yurdu, sy. 256, Ank. 1956, s. 822-825.
- Mevlânâ ve Fuzulî'de Aşk, Çağrı, I/11, Ankara 1958, s. 4-6.
- Mevlânâ Tedkikleri", Anıt, IV/25, 1959, s.19-23.
- Mevlânâ Törenleri Üzerine, Çağrı, II/14, Ankara, 1959, s.4-6.
- Mevlânâ'nın Şahsiyeti, Yeni Musiki Mecmuası, fsk.142, İstanbul, 1959, s.294-301.
- Mevlânâ'nın Kudreti, Çağrı, II/24, Ankara, 1959, s.2-3.

- Mevlânâ'yı Yetiştiren Çevre, Çağrı, IX/84, Konya, 1965, s.1-3.
 - Mevlânâ'dan Temel Düşünce ve Sezgiler, Çağrı, IX/85, Konya, 1965, s.13-19.
 - Eski Edebiyatımızda Mevlânâ Sevgisi, Çağrı, XII/112, Konya, 1967, s.5-7; XII/119, s.15-19.
- Sonuç olarak, Prof. Dr. Abdulkadir Karahan, Klasik Türk edebiyatının cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde tanıtılmasında büyük katkısı olan ender şahsiyetlerden biridir. Bu alanda önemli çalışmalara imza atmıştır. Klasik Türk edebiyatı ile beraber mukayeseli edebiyat alanında çalışmalar yapmış, özellikle Farsçayla yakından ilgilenmiştir. Akademik yaşamı boyunca bununla ilgili birçok toplantı, sempozyum ve konferansa iştirak etmiştir. Bu akademik faaliyetlerinin yanında birbirine yakın kardeş halkların birbirine yakınlştırılması alanında da önemli bir misyon üstlenmiş, kültürler arasındaki ilişkilerin iyileştirilmesinde büyük katkıları olmuştur. Ortak bir mirasa sahip uzun yıllar aynı topraklarda yaşamış ama günümüzde bağları kopmuş çiçek demetleri gibi dağınık bir durumda bulunan ülkeleri ve halklarını yakınlştırmak için o ülkelerin edebiyatlarını incelemiş ve önemli ürünler vücuda getirmiştir.

BİBLİYOGRAFYA

Karahan Abdülkadir, Şirazlı Hâfız ve Şiirlerinden Seçmeler, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1988.

Karahan Abdülkadir, Fuzulî, Muhihi, Hayatı ve Sahsiyeti, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 1995.

Karahan, Abdülkadir, Doğudan Gelen Ses İkbal, Ufuk Kitapları, İstanbul 2001.

Karahan, Abdülkadir, İslam - Türk Edebiyatında Kırk Hadis, Toplama, Tercüme ve Şerhleri, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara 1991.

Prof.Dr. Abdülkadir Karahan'a Armağan Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Haz: Eyüp Azlal, Nemci Karadağ, M. Emin Karahan, Şanlıurfa 2006.



Abdülkadir Karahan'ın "Muhammed İkbal" Kitabı Hakkında Düşünceler

Eyyüp AZLAL

Eğitimci-Yazar-Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Kütüphanesi ve Müzesi Müdürü

Özet

Abdülkadir Karahan'ın bu eseri, Türkiye Cumhuriyetinin 50. Kuruluş yıldönümü nedeniyle türlü kurum ve örgütlerin bastırdıkları armağan yayınlar arasında merkezi Antlaşma teşkilatı (CENTO) nın kültürel bir katkısı olarak hazırlanmıştır.

Karahan Hocamız, bu eserle ön planda amacı Türkiye, Pakistan ve İran arasındaki kültür mirasının tarihi gelişimine ve büyük bir temsilcisinin imrenilmeye değer çabalarına ışık tutmak ve yaklaşık 20 yıldır merkezi İstanbul'da olan Türkiye-Pakistan Kültür Derneği yönetiminde görevlendirilmiş olup 10 yıla yakın da onun başkanlığını yürütmesi hasebiyle içinde bulunduğu bir teşkilatın ülküsüne hizmet etmek kaygısındadır.

Anahtar Kelimeler: *Abdülkadir Karahan, Muhammed İkbal, Pakistan, Urdu, Farsça İslami Edebiyat, Diriliş, Mistisizm*

Giriş

İslam âleminin 19. asır sonlarına doğru gerilemesi beraberinde bir çok buhranı getirmiştir. Bu buhranlardan kurtulmak için aydınlarımız çeşitli fikirler öne sürmüşlerdir. Dönemin Türkiye'sinde Meh met Akif ve Said Halim Paşa, Mısır'da Muhammed

Abduh ve Pakistan'da Muhammed İkbal bu alimlerin başında gelmektedir.

Klasik Türk Edebiyatının duayeni Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın "**Doğudan Gelen Ses; Muhammed İkbal**" adlı eseri İslam âleminin gerilediği bir dönemde sadece Pakistan topraklarında değil, aynı zamanda özgürlüğe, erdemliliğe, yeniden dirilişe susamış bütün Müslüman milletlerin ihtiyaç duyduğu bir düşünürün haysiyetini sembolize etmiştir. Hem İslam kültürü hem de Avrupa uygarlığı ile mücehhez olan ince duygulu şair-filozof İkbal'in bir doğu-batı sentezinden çok Doğu'nun elindeki değerleri kullanamadığından şikayetçidir.

Eskinin yarına kalmaya değer ahlak kurallarından ve inançlarından fedakarlık etmeden Doğu'nun duyarlılığını yitirmeden İslam'ın dinamizmini ve üstün insan olma azmini yeniden yaşayarak derin uykudaki Müslüman toplumların uyanmasını, uygar, ilerici ve başarılı bir neslin yetişmesini sağlamak emeliyle yaşamıştır.

Abdülkadir Karahan'ın bu eseri Türkiye Cumhuriyetinin 50. Kuruluş yıldönümü nedeniyle türlü kurum ve örgütlerin bastırdıkları armağan yayınlar arasında merkezi Antlaşma teşkilatı (CENTO) nın kültürel bir katkısı olarak hazırlanmıştır.

Karahan Hocamız, bu eserle ön planda amacı Türkiye, Pakistan ve İran arasındaki kültür mirasının tarihi gelişimine ve büyük bir temsilcisinin imrenilmeye değer çabalarına ışık tutmak ve yaklaşık 20 yıldır merkezi İstanbul'da olan Türkiye-Pakistan Kültür Derneği yönetiminde görevlendirilmiş olup 10 yıla yakın da onun başkanlığını yürütmesi hasebiyle içinde bulunduğu bir teşkilatın ülküsüne hizmet etmek kaygısındadır.

Kitabın "Türk, İran ve Pakistan edebiyatları arasındaki ilişkilere toplu bir bakış" başlıklı bölümü bir bakıma bize eserin amacını yansıtmaktadır.

Diğer ilk üç bölümde "Dr. Muhammed İkbâl'in Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği ve sanatı dünya ve hayat görüşü" birçok dilde (Farsça, Arapça, Urduca, Türkçe, İngilizce, Fransızca vb. yayınlanmış yaklaşık olarak 150 kadar belli başlı inceleme araştırma ve çeviri göz önünde tutulmak, şair düşünürün eserleri dikkatle okunup alınan notlara dayanmak suretiyle hazırlanmıştır. Metinler ve tercümelerini içine alan antoloji niteliğindeki kısımlar ise CENTO'yu kuran ve yaşatan devletlerin resmi dillerinden örnekleri de yansıtmaktadır. Okuyucu, İkbâl'in Farsça, Urduca ve İngilizce eserlerinden dikkatle seçilmiş en güzel ve en ünlü parçalarla bunların tercümeleri eserde mevcuttur.

İkbâl'in hayatı bölümünde ilginç bir anektod gözümüze çarpar. İkbâl, bugünkü Pakistan'ın Pencap bölgesinde doğar. Soyları Keşmir'den gelmiştir ki bir şiirinde şöyle demiştir.

Tenim, Keşmir cenneti hıyabanında bir güldür, Gönül Hicaz hariminden ve nevâ da Şirâz'dandır.

Babası Nur Muhammed dindar ve sofi bir zat olduğundan oğlu öğrenme çağına geldiğinde bir medreseye gönderir. Daha sonra İngilizce eğitim verilen bir okula alınır. Babası oradan alıp eski okuluna göndermek istese de Mir Hasan adında bir hocası buna engel olur ve İkbâl'in hamisi olur. İkbâl şiir yazmaya bu sıralarda başlamıştır.

İkbâl'in aile hayatına değinirsek onun genç yaşta evlendiğini aktarabiliriz. Bununla beraber öğrenimini sürdürmekte tereddüt etmemiş. Daha sonra Lahor'a geçip felsefe tahsilini yapar. Bu sıralarda Urduca şiirleriyle tanınmaya başlayan İkbâl'in Nale-i Yetim şiiri bu günlerin meyvesidir. Daha sonra meşhur şiirlerinden Şikve'yi Encümen-i Himayet-i İslam'da okurken gül yağmuruna tutulmuş ve ihtiyar babası yaşlı gözlerle oğlunun bu başarısının mutluluğunu burada yaşamıştır.

Karahan Hoca burada şu noktaya dikkat çekiyor. İkbâl'in ana dili Pencapça olduğu halde belli başlı eserlerini bu dille yazmamış. Urduca, Farsça ve İngilizce'yi kullanmıştır. İkbâl, Lahor'da Arapça eğitimini almakla beraber bu dilde rahatça yazabilecek bir seviyede değildir.

Bu eserde Abdülkadir Karahan daha çok İkbâl'in Batıya yaklaşımını ele alır. Gerçekten de büyük Allame'nin Batı hakkında görüşleri başlı başına akademik (doktora tezi) bir çalışma gerektirecek boyuttadır. İkbâl'in şiirlerinde Batı veya Frenk sözcükleri geçtiğinde genellikle

Avrupa'nın katı yüreklilikle ün salmış bir bölüm bozuk sosyetesini eleştirir. Ahlak değerlerini hiçe sayan, maddeyi bütün manevi güçlerin önüne geçiren, merhamet ve şefkatten yoksun çevrelerden şikâyetçidir. Yoksa Avrupa'nın bilim ve teknolojinin geniş imkânlarından Müslümanların yararlanması gerektiğine inanır.

Kaynağını İslamiyet'ten daha doğrusu ilahi aşk telakkisiyle İnsan-ı Kamil teorisinden alan İkbâl'in düşünce âlemi;

...insan benliğine olumlu bir anlam kazandırıp onu bilinçli bir gerçeği aramaya özendirmek, ona tarihin akışını değiştirebilecek bir güven duygusu aşılamak, ahlaka bağlı bir hayat özlemi vermek amacını güder. Böylece insanda dinamizm ve aksiyon gücü gelişir.

İkbâl eserlerinde hem bir nasihatçi, yenileştirici hem de bir devrimci niteliklerle karşımıza çıkar. Bunda batının hareketli formasyonu ve doğunun mistik yorumu etkin bir rol oynar. Bazen aklın soğuk eğilimlerini bize aşılarken bazen de aşkın sıcak ve mutluluk verici sezgisiyle bize seslenir.

Dr. Muhammed İkbâl, şiiri toplumun emrinde bir söz silahı olarak kullanır. Bu konuda Karahan Hocamız şunları söylemekte: O silahı taşıyan ve kullananın da görevi düşündürücü güzel ve etkin görevlerle Müslümanları batının zararlı olabilecek tehdit ve tehlikelerinden korumaktır. İyilik ve kardeşlik duygularıyla yetişebilir ve böylece özlenen bir hayat da gerçekleşir.

İkbâl'in Türk edebiyatı ve düşünce tarihinde tanınması ve sevilmesi hiç şüphesiz Milli şairimiz Mehmet Akif'in onun eserlerini tanıyıp okuması ile başlamıştır. Milli şairimiz Akif, Muhammed İkbâl'i "Asrımızın

Celaleddin- Rumî'si" diye niteler. Karahan'a göre her iki düşünür de aralarındaki bazı görüş farklılıklarına göre 20 asır İslam dünyasının şair, düşünür, yol gösterici, dert orakları; daha temiz bir hayatı özleyen, geçmişin şerefli tarihine bağlı gelecek kuşakların mutluluğunu hayal eden söz üstadlarıdır. Akif Mısırda iken Abdülvehhab Azam Paşa'ya onun eserlerini tanıtıp sevdirmiş özellikle Peyam-ı Maşruk, Esrar-ı Hodî ve Rumuz-ı Bihodî gibi ünlü kitaplarını birlikte okuyup incelemek suretiyle büyük şairin Arap kültür ve edebiyatında da yankılar uyandırmış ve böylece İkbâl'in sesi bütün İslam aleminde duyulur olmuştur.

Karahan hocanın aktardığına göre Akif, henüz İstanbul'da iken görüştüğü Hintli Müslümanlara İkbâl'e götürülmek üzere bir takım Safahat kitabını verir ve böylece çağdaş Türk -Pakistan edebiyatları arasındaki ilişkilerin de gelişmesine sebep olur.

Yalnız Karahan'a göre İkbâl'in Pakistan'da gördüğü hürmeti Akif Türkiye'de göremez. İkbâl, devlet töreni ile on binlerce kişinin omzunda toprağa verilirken Akif ancak Abdülkadir Karahan ve birkaç arkadaşının omzunda hakka yürümüştür.

Yine Abdülkadir Karahan'a göre İkbâl'in Türkiye'yi ve Türkleri sevmenin bir çok sebebi vardır;

Dr. İkbâl'in eserlerinden feyz aldığı ve hayatı boyunca engin dünya görüşüne, tükenmez insan sevgisine, hayran olduğu manevi üstadı, piri, mürşidi Mevlâna'ya olan sarsılmaz bağlılığı, onun Türkleri ve Türkiye'yi candan sevmesindeki sebeplerden ilk akla gelenidir.

Bu hususta Karahan hocamız şöyle der:

Bir Pakistanlı aydın dostum, vaktiyle, bana şöylece özetlenebilecek bir de olaydan söz açmıştı: Dr. Muhammed İkbâl, Avrupa'ya bir gidişinde, uçağı, Konya ve İstanbul'a paralel topraklar üzerinden geçerken Mevlâna Celâleddin (1207-1273) ve Eba Eyyüb El -Ensari (Halid b. Zeyd, vefatı 672)"ye saygı nişanesi olmak üzere, dakikalarca ayakta durarak ruhlarına Fatihâ okumuştur.

Bu büyük Türk dostu, Urduca kaleme aldığı şiir kitaplarından en tanınmışlarından biri olan Bang-i Derâ'da (Kervanın Çağrısı) -ilk önce Lahor'da 1924'te basılmıştır-

İslâm Ülkeleri başlıklı şiirinde İstanbul hakkında şu anlamda duygularını ifâde etmektedir:

"İstanbul bölgesi, yani Kayserin memleketi, millet liderinin kudret ve ihtişamının sürekli, silinmeyen izidir. Bu toprak da Harem toprağı gibi tertemizdir. ... Onun havası, gül kokusu gibi, pak, latif, saftır... (Ebü) Eyyüb-i Ensari'nin türbesi bizi çağırıyor. Ey Müslüman, bu şehir İslâm ümmetinin kalbidir. Bu şehir, yüzyıllar süren kanlı savaşların meyvasıdır..."

Esrâr-i Hodi'de Mevlâna için söylediklerine bir bakalım:

"Pir-i Rüm (Mevlâna Celâleddin) 'un feyzi ile bilim sırlarının gizli-kapaklı defterini yeniden okuyayım O'nun canı alevler saçıcıdır. Bense -onun yanında- kıvılcım gibi bir nefeslik parıltıyım. Yanan mum, pervaneme saldırdı. Şarap, kadehime birden baskın yaptı. Mevlâna, toprağı kimyaya çevirdi. Benim tozumdan cilveler onardı... Ben ki O'nun şarabı ile sarhoşluklar yaparım; O'nun nefesleriyle yaşarım.... Bakışım o kadar yoruldu ki: Güçsüz düştü.

Kol ve kanadı kırılmış olarak -bir kuş gibi- yere düştü, sonunda da uyudu. Yarattığı Hak ile yoğrulu Pir (Mevlâna) -ki Pehlevî (Fars) dili ile Kur'an yazmıştır- bana kendi yüzünü gösterdi (bana göründü)..."

Yine İkbâl'in *Pes Çi Bâyed Kerd Ey Akvam-i Şark (Ey Doğu Kavimleri Öyleyse Ne Yapmak Gerek)* isimli. Farsça, şiirinin baş tarafında Mevlâna hakkında, şu anlama gelen, beyitleri O'nun duygu ve düşüncelerini güzelce aksettirmektedir:

"Pir-i Rûmî (Mevlâna), içi aydınlık dolu mürşid, aşk ve sarhoşluk kervanının emin (lideri); O'nun yeri güneşten ve aydan da daha üstündür ve çadırının ipi Kehkeşan bağıdır. Göğsünde Kur'an-i Kerim nuru parıldar. Cem'in camı, O'nun aynasından utanır. O tertemiz doğuşlu ney okşayanının neyinden, yine içime coşkunluklar aktı. Mevlâna dedi ki: Canlar, sırların mahremi oldu. Doğu, uykusundan uyandı. Ona yeni cezabeler verdiler. Eski bağlarını çözdüler..."

Burası Çok Önemli:

Karahan Hoca kitabında şairin uzun ve çok önemli bir şiiri olan Pir ve Mürid şiirine dikkat çeker. Burada Mürid-i Hindi bizzat İkbâl ve Pir-i Rûmî de Mevlâna'yı temsil etmektedir. 21 soruyu ve onların cevaplarını kapsayan bu mesnevide : İkbâl sorularını urduca sormakta ve bunlara Mevlâna'nın Mesnevi'sinden (Farsça) araştırıp bulduğu karşılıkları nakletmektedir. Mesela şu mealde bir soru sorar: *"Benim yüce düşüncem göklere kadar uzanmaktadır. Fakat ben kendim, bu dünyada bahtsız ve dertli kalmışım. Ben bu dünya işleriyle uğraşmak durumuna düşmüşüm. Bu yolda sürekli olarak sürçmekteyim. Niçin bu dünya işi benim gücüm dâhilinde değil? Ne den din bilgini (dana), dünya saf deruni oluyor?"...* Mevlâna'dan alınan cevap da şöyledir: *"Davranışları gökler üzerinde olan kim senin*

yeryüzünde yürümesi neye güç olsun?"...

Yine sözün gelişi bu şiirde Mürid-i Hindu sormaktadır: *"Gören gözden kan ırmağı akıyor. Bugünkü bilim yüzünden din hasta ve yilgındır".* Mürşid'in Mesnevi'den alınan cevabı geçerli ve dikkat uyarıcıdır: *"Bilimi tene uygularsan (onun maddi yönünü öne alırsan) bir yılan olur. Fakat bilimi gönlünce benimsersen bir sevgili (bir yardımcı) olur..."*

İkinci sebep de Cumhuriyetimizin kurucusu, muzaffer kumandan Mustafa Kemal Atatürk ve Kurtuluş savaşımızdır.

İtalyanların Trablus garp'a saldırıları (27 Eylül 1911) üzerine şairin, oranın kahraman halkı ile orada bulunan Türk kuvvetleri hakkındaki hayranlığını da burada hatırlamak yerinde olacaktır. Özellikle Trablus Şehitleri için yazdığı *"Huzur-i Risâlet- meâb min (Hz. Peygamber'in Huzurunda)"* başlıklı Urduca şiiri gerçekten imrendirici, sanatkârına karşı derin bir şükran duygusu uyandırıcı niteliktedir. Bunun Türkçe tercümesini vermekte yarar vardır:

"Bu zaman hengâmesi, benim üzerime, ağır geldi. Pılımlı, pırtımlı toplayarak bu dünyadan göçtüm. Hayatımı, akşam ve seher vakitleri içinde geçirdim. Ama cihanın eski düzenini tanımadım. Melekler beni Hz.. Peygamber'in huzuruna götürdüler: Rahmet âyetinin karşısına çıkardılar. Hz. Peygamber, buyurdu Ey Hicaz Bahçesinin bülbülü, her gül senin terennümünün sıcaklığından yumuşadı. Senin gönlün, her vakit, velâyet bardağından sarhoştur. Senin niyaz secdesi gayretin gösterişsizdir. Sen dünyanın alçaklığından göklere doğru uçtuğun zaman, melekler sana, yüksekte uçağı öğretti.

"Cihan bahçesinden koku gibi ayrıldım. Bize ne armağan getirdin" (diye Resûlullah

sordu)?.

"Ey Allah'ın Elçisi - (diye cevaba başladım) - : Dünyada rahatlık bulunmuyor. Hayatta benim aradığım yok. Varlık bahçesinde binlerce lale ve gül var. Fakat ben, sürekli olarak vefalı şekilde, kokusunun devamına şahit olduğum bir çiçek bilmiyorum (tanımadım). Ancak size sunmak üzere bir şişe getirdim; onun içindeki şey hattâ cennette bile bulunmaz: Orada senin ümmetinin yüzü suyu aksetmektedir: Trablus şehitlerinin kanı, bu şişededir"...

Dr. İkbâl'in Mustafa Kemal (Atatürk)'e asıl hayranlığı İstiklâl Harbi sırasında: O'nun komutasındaki Türk ordusunun, azimli, imanlı cidal günlerinde görülmektedir. İkbâl'in Farsça eserleri arasında en tanınmışlardan biri olup, ilk defa Lahor'da 1923'te yayımlanan Peyam-i Maşrik (Şarktan Haber) 'taki bir şiirinin başlığı şöyledir :

"Hitâb be Mustafa Kemal Paşa eyyedeHu'l-lâh /

Mustafa Kemal Paşa' ya Sesleniş, Allah onu güçlendirsin,".

Şiirin tarihi: Temmuz 1922'dir. Yani Sakarya Meydan Muharebesinin arifesinde kaleme alınmıştır. Dr. İkbâl, bu günlerde olduğu kadar, İzmir'in kurtuluşu ve böylece Türk topraklarının düşmandan tamamıyla temizleniş üzerine de şiir söylemiştir. *Mustafa Kemal Paşa'ya Sesleniş*'de şöyle başlamaktadır:

Bir millet vardı ki takdirin gizli hanesinin sırlarına, biz onun hikmetinin etkisiyle vakıf olduk.

Aslımız, esasta, sönük bir kıvılcım idi.

Bir bakış attı ki o sayede dünyayı tutan güneş olduk.

Ve bu şiirin sonlarına doğru geçmiş tarihimizin zaferlerle taçlanmış olaylarını şöyle

neticelendiriyor.

*Ey o zamanlar ki ne çok avı,
tuzak kurmadan yakalayıp terkimize
asmıştık.*

*Şimdi koltuğumuz altında okumuz ve
yayımız olduğu halde, avlarımız tarafından
öldürülmüşüz.*

Atının yol verdiği kadar koş.

*Atıl ki biz, defalarca bu alanda tedbir
nedeniyle mat olduk.*

Allâme İkbâl, Türkiye'de yaşamış, toplum hayatına ve İslama hizmeti geçmiş din ve siyaset adamlarına karşı da ilgi ve takdirini, değişik vesilelerle, göstermekten geri kalmamıştır. Cemaleddin Afgani (ölümü 1897) ve Said Halim Paşa (1863-1921) bu devlet ve ilim adamlarımızdan bir kaçıdır. Cavidnâme isimli meşhur eserinde:

*"Bizim göğsümüzde halâ bir dünya kayıp;
bir dünya hala uyanma vakti (kalk buyruğu)
beklemektedir. Öyle bir dünya ki: kan ve renk
ayrıcılığı yok; onun akşamı Batının
sabahından daha aydınlık. Padişahlardan ve
kölelerden arınmış bir dünya, mül'imin bir in
sanın kalbi gibi uçsuz bucaksız. Öyle güzel
bir âlem ki: bir bakışın feyzi Hz. Ömer'in
canına onun tohumunu attı. Zeval bulmayan
ve içine girenler taptaze bir dünya; onun
muhkematinin yaprak ve meyvaları yepyeni.
Onun içi değişiklikten uzak, ama
görünüşünde sürekli bir İnkılâp. İşte bu âlem
senin içindedir. Bak, onun kesin belirti-
lerinden sana haber veriyorum"....*

Aynı eserde şair, Said Halim Paşa'ya da şöyle dedirtmektedir.

*"Batılılar için hayat çalgısı akıldır.
Doğulular için ise evrenin sırrı aşktır.*

*Akıl, aşktan dolayı Hakkı tanır (Aşk olmak-
sızın, akıl, Hakk'a varamaz).*

*Aşkın işi de, akıl sayesinde temele oturmak-
tır"*

*"Akıl ve aşk yan yana gelince başka bir
dünyanın planını çizer.*

*Kalk ve bir başka âlemin planını çiziver.
Zekâ ile aşkı birleştir....*

*Hayatın coşkunluğu ve harareti senin
ateşindedir. Yeni dünyalar yaratmak senin
işindir..."*

Böylece Dr. Muhammed İkbâl, Türkün XIX. Yüzyıl sonları ve XX. Yüzyıl başlarında bilim, din ve siyaset alanlarında, özellikle kültür merkezi İstanbul'da, yenileşme ve güçlenmesine çaba harcayan, tanınmış kişilerine karşı yakınlığını ve takdirini bir kere daha, samimiyetle, ifâde etmiş olmaktadır.

Nihayet Dr. Muhammed İkbâl'in Yeni Türkiye ve onun tanınmış şahsiyetleriyle münasebetleri konusunda son bir örnek olmak üzere Rauf Paşa diye vasıflandırılan Türk Amirali Rauf Orbay ile olan temaslarına da işaret edebiliriz. Bir davet üzerine Hindistan'a, 1932 yılında, giden ve orada - Delhi'de *Camiatü'l-İslâmiyye* (Millî İslâm Üniversitesi)'nde 6 konferans veren Rauf Orbay (1881-1964)'in İkbâl ile oldukça sıcak dostluk bağları kurduğu söylenebilir. Birinci toplantıda açış konuşmasını Dr. İkbâl yapmış, misafiri dinleyicilere tanıtmış, İttihad-i İslâm (İslâm Birliği)" konusunda uzun ve etraflı açıklamalarda bulunmuştur.

Sonuç:

Özet olarak

Abdülkadir Karahan'ın bu çalışması Dr. Muhammed İkbâl'in şahsında, bugünkü dost ve kardeş Pakistan'da, yüzyıllardan beri yaşayan Türklük ve Türkiye sevgisini irdeleyen mütevazî bir ama anlamlı bir eserdir.

Türk Milleti, asırlarca İslâm medeniye-
tine sancaktarlık yapmıştır. İkbâl buna duy-
duğu hayranlığı şiirleriyle dile getirmiştir.

Batı medeniyetinin teknolojik üstünlüğü
ele geçirmesinden sonra da Müslümanlara
taarruz etmemek için kendini siper ettiğin-
den dolayı Türkiye'ye ve kurucusu Mustafa
Kemal'e övgüler yağdırmıştır.

İkbâl diğer Türk ve İslâm büyüklerine
karşı derin saygı ve sevgi içerisindedir.

İkbâl, İslâm dünyasının gerileyişine dur
demek için orijinal projeler geliştirmiştir ki
en önemlisi şimdiki Pakistan'dır.

Diğer bir projesi de Hint, İran ve Türkiye
coğrafyasında ki İslâmî uyanışa dikkat çek-
erek bunları ortak bir paydada buluşturu-
maya çalışmıştır.

Bu bildirimizde, hemen hemen sadece
akla dayanan, başarısını bilimsel ve entelek-
tüel üstünlüğüne borçlu gözüken Batı
Uygarlığı karşısında -onun acımasızlığını
daima sertçe eleştirip- Doğu İslâm âleminin
uykudan uyanarak sevgi, şefkat ve devamlı
bir gayretle uygulanması uğrunda çaba har-
camayı amaçlarının başında yer veren Dr.
İkbâl'in ve İkbâl'in gül bahçesinde gezen
Merhum hocamız Abdülkadir Karahan'a
sonsuz teşekkürlerimizi sunarken, Karahan
hocamızın sürekli dillendirdiği İkbâl'in bu
şiiriyle

Zebur-ı Acem'den

Ey nergis gibi uykuya dalmış gonca, uyan.

*Bizim sarayımız, üzüntüler yağmasına
uğradı, uyan.*

*Çemen kuşunun iniltisinden, ezan sesinden
uyan.*

*Ateş nefeslilerin hay u huylarının
hararetinden uyan*

*Uyan ağır uykudan, ağır uykudan uyan,
kalk.*

*Seheri civa beyazlığı ile süsleyen güneş,
sabahın kulağına ciğer kanı küpesi taktı.*

Çöllerden dağlardan kervanlar göçtü, gitti.

*Ey, dünyayı gören, kavrayan göz, dünyayı
temaşa için kalk.*

Ağır uykudan... uyan, kalk.

*Doğu baştan başa yol üze üzerindeki toz mis-
alidir.*

Susmuş bir inilti ve tesirsiz bir ahtır.

*Bu toprağın her zerresi düğümlenmiş bir
bakıştır.*

*Hind'ten, Semerkand'tan, Irak'tan ve
Hemedan'dan kalk.*

KAYNAKLAR

1. Karahan, Abdülkadir, Doğudan Gelen Ses: İkbâl , İst.,Ufuk Yay. 2001
2. Schimmel, Annemaria, Çağın Mevlânası Muhammed İkbâl,İst. Kırkambar Yay. 2001
3. Karahan, Abdülkadir, Dr. Muhammed İkbâl'in Türkiye ve Atatürk Hayranlığı, Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan s.79 İst. 1981
4. İkbâl, Muhammed, Peyam-ı Maşrık,Lahor 1923
5. İkbâl, Muhammed, Esrar-ı Hodi, Lahor 1915
6. İkbâl, Muhammed, Cavidname, Lahor 1932
7. İkbâl, Muhammed, Zebur-ı Acem, Lahor 1927
8. İkbâl, Muhammed, Bang-i Dera, Lahor 1923
9. İkbâl, Muhammed, Rumuz-ı Bi-Hodi, Lahor 1918



Sabri F. Ülgener'in Divân Şiirine Yaklaşımı

Prof. Dr. Ali Fuat BİLKAN

TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Özet:

Sabri F. Ülgener (1911-1983), Klâsik Türk edebiyatı metinlerini iktisat araştırmalarında kullanan ve dönemin zihniyet dünyası ile insan ilişkilerini edebî eserlerin ışığında değerlendiren bir bilim adamıdır. İktisatçı-sosyolog kimliği ve allesinden tevârüs eden ilmî bilgi ve birikimle, klâsik edebiyatımıza ait eserleri farklı bir alanda kullanan Ülgener, aynı zamanda Max Weber'in "Batı Avrupa'da Protestan ahlâkının kapitalizmin ruhunu belirlediği" tezini, Türk sosyolojisine ve iktisat araştırmalarına da uygulamıştır. Klâsik Türk edebiyatına ait metinlerin, bu tür bir araştırma alanında kullanılması, metin şerhi ve eser değerlendirmesi açısından dikkat çekici bir durumdur. Edebî eserlerin devrin hâkim zihniyetini ve ruhunu yansıtmaya kabiliyetlerinin, sosyal bilimlerin farklı alanlarındaki araştırmalarda yeterince değerlendirilmediği, hatta çoğu zaman dikkate bile alınmadığı bir gerçektir. Özellikle tarih, sosyoloji, iktisat tarihi gibi alanlarda, dönemin edebî eserlerindeki ifade ve anlamlardan yararlanılması şarttır. Ancak bunun hangi ölçüde ve nasıl gerçekleştirileceği, eleştirel bir bakış açısıyla belirlenmeli ve bu tür değerlendirmelerde edebiyat metninin kendine has estetik dokusu ve anlam dünyası göz önünde bulundurulmalıdır. Bu tebliğde, Sabri F. Ülgener'in Klâsik Türk edebiyatı metinlerini değerlendirme anlayışına eleştirel bir yaklaşım getirilecek ve eserlerin yorumlanmasındaki sınırlar ve imkânlar üzerinde durulacaktır.

Giriş

Prof. Dr. Sabri F. Ülgener(1911-1983), son devir din âlimlerinden ve Cumhuriyet döneminin ilk İstanbul müftüsü Mehmed Fehmi Efendi'nin oğludur. Osmanlıca, Arapça ve Farsça eserleri selahiyetle okuyan ve iktisat tarihi araştırmalarında, bugün bile örneği olmayan bir tavırla, dinî ve tasavvufî metinler arasında dolaşan ve bunlardan ilgi çekici örnekler çıkaran Ülgener, aynı zamanda bir ta'lik üstadıdır. Bir ilim adamının olanca dikkati ve hassasiyetiyle, fıkıh kitapları, ilmiyeler, halk edebiyatına ait eserler, fütüvvetnâmeler ve ahlâk kitaplarından çıkardığı ip uçlarını değerlendiren Ülgener, son dönemde kaleme alınan tarih ve edebiyat eserlerinden de yararlanmıştır.

Ülgener, II. Dünya Savaşı sırasında ülkemize göç eden ve bir süre İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan A. Rustow, G. Kessler ve F. Neumark gibi Alman hocaların da etkisiyle Max Weber'in (1864-1920) "Protestan ahlâkı ile kapitalizmin doğuşu arasında ilişki kurmasını", farklı bir açıdan Türk iktisat tarihine uygulamıştır. Buna göre devrin iktisat ve zihniyet dünyasını, klâsik kültürümüze ait eserler ile divan şiirinin beyitleri arasında bulan Ülgener, esas itibarıyla iktisat tarihini kültür tarihi üzerinden tahlil etmeye çalışmıştır. Ona

göre, toplumdaki yaşayış biçimleri, algılamalar, tercih ve kabuller ile deyim, atasözü, ifade ve semboller, bir bütün olarak dönemin hâkim zihniyetini ön plana çıkarmaktadır.

Prof. Dr. Ülgener, "Klâsik edebiyatın görünürde yaşanan vak'alarla ilişiği olmasına rağmen, kaside, mesnevî, hatta gazellerin şurasına burasına dağılmış, hiç ummadığımız anda önümüze dikiliveren öyle söz ve ifadelerle rastlanır ki bazen bir tekinde bütün bir cemiyetin yaşama felsefesine, sosyal çatısına ve kuruluşuna can alıcı noktası ile parmak basıldığı gözden kaçmaz" diyerek, divan edebiyatı metinlerinin sosyal bilimler alanında kullanılması konusunun önemini ifade eder.

O, bütün nazım şekilleri ve edebî türler arasında, zihniyet tahlillerine en uygun olanının terkib-i bendler olduğunu söyler. Ülgener'e göre, "gazellerin alışılmış imajları arasında günlük hayatın gerçek akışına, yaşama stiline velev îmâ yollu dokunuşlara rastlamak çoğu zaman bir sürgün avını hatırlatacak kadar nâdirdir. Kıt'a ve rubâîlerde (dörtlülüklerde) imkân biraz daha fazladır. Kaside ve mesnevî nazım şekillerinde ise, uzun zaman üstü örtülü kalmış kapalı veya açık müstehzî veya sistemli

dokunuşlara seyrek de olsa rastlanmaktadır." ²

Çalışma alanını "çözülme devri iktisat ahlâkı ve zihniyet dünyası" üzerine kuran Ülgener, çözülme döneminin hâkim zihniyetini şöyle tanımlar : "Başta yine büyük toprak rejimine has ağalık ve eşrafılık ruhu; asıl ve nesep iddiası; toprağa dayalı ağır, hareketsiz servet ve kıymet anlayışı (yeni zamanların menkul servete dayalı, hareketli iş ve çalışma zihniyetinin tam aksi); yine aynı ağırlık ve hareketsizlik içinde lonca ahlâkı, tradisyonalist san'at ve meslek anlayışı. Bütün bu kıymetleri din gayretinden doğan mistik bir havanın çepçevre kuşattığını düşünelim : İşte Ortaçağ! ³

Burada çok önemli bir hususu belirtmekte yarar olacaktır. Prof. Dr. Sabri F. Ülgener, bazı araştırmacıların dediklerinin aksine, "sadece bir Weber takipçisi ve yorumcusu" değildir. ⁴ Bilindiği gibi Weber, İslâm'ı, Kalvinist-püriten ahlâkın tam zıddı bir konumda değerlendirerek, Kalvinist iktisadın disiplinli ve üretken niteliği yanısıra, gösteriş merakını ve tüketim anlayışını yasakladığını, buna karşılık İslâm'ın, rasyonel bir iş ve üretimden uzak, fakat dünya nimet-

lerinin tam içinde ve ortasında yer aldığını iddia eder. ⁵ Weber'in, bu iddiasına ve İslâm'ı cihad ve fütuhâtla beraber kapalı bir savaşçılar topluluğunun ortak inancı olarak değerlendirmesine itiraz eden Ülgener, Reygamberimizin zamanındaki İslâm anlayışı ve müslümanların yaşayışıyla, daha sonraki devirlerde pekçok yabancı etki altında gelişen tasavvuf akımlarının ortaya koyduğu farklı İslâm anlayışını birbirinden ayırır: "Kendi kültür çevremizi (Anadolu'yu) göz önüne alınca, kütlenin dünya görüşünü ve arada iktisat ahlâkını yoğurup şekillendirmede ağırlığı şer'i-Ortodoks kurallardan çok kütle ahlâk ve itikatlarının (tasavvuf ve tarikat adabının) taşıdığına şüphe yoktur. Dinî telkinler, soyut dogmatik kalıplardan değil, tekke ve tarikatların sade, samimî havası içinde yumuşatılmış haliyle basit mahallî kıssa ve imamlardan süzülüp geçerek halk idrakine aktarılmış olabildi." ⁶ Ülgener'e göre, iki dünyayı dengeleyen tek tasavvufî akım Melamîlik karakteri taşıyan akımlardır.

Esasen başlangıçta cihada ve fütuhata dayalı bir anlayış etrafında gelişen İslâmiyet, zamanla içtihadlarla genişleyen hukuk sistemi, felsefî ekoller, pekçok yabancı düşünce ve inançla karışan tasavvuf ve tarikatlar ile farklı bir çehre kazanmıştır. Bu

noktada, Ülgener'in İslâm ile Hristiyanlığın farklılığına dair tespiti oldukça önemlidir : "Hristiyanlık gerçekten, Max Weber'in dediği gibi, başlangıçta gezginci bir zanaatkâr ve esnaf dini olarak vücut bulmuş, aradan epey zaman geçtikten sonra küçük burjuvaziden şehirlerin hali vakti yerinde orta sınıf halkına (burjuvazi'ye) doğru yol ve yön değiştirmiştir. İslâm'da ise gelişme tersinedir: Şehrin hali vakti yerinde orta sınıf halkından başlayıp tasavvuf ve tarikatlarla beraber esnaf ve zanaatkâr çevrelerine, bugünkü deyimini ile küçük burjuvazi'ye doğru yol alan bir gelişme çizgisi ile karşı karşıyayız."

Bu yorumlar, İslâm veya müslüman toplumlarla ilgili çalışmalarda, ana kaynaklara inmenin ve iyi bir din ve tarih donanımıyla hareket etmenin önemini de ortaya koymaktadır.

Prof. Ülgener, edebî eserlerden yararlanırken ya doğrudan doğruya eserdeki zahirî ifadeyi örnek olarak alır veya kıyaslama yoluna gider. Doğrudan doğruya ele alınan örnekler, "pozitif birer belge" ⁸ mahiyetindedir. Yazar, bu konuyla ilgili şunları söylemektedir : "Seçilen sözler ve ifadeler belli davranışların ve eğilimlerin, yerine göre, dosdoğru müşahade ve tesbiti olarak pozitif birer belge niteliğini taşırlar. Halkın, söz gelişi, anlaşılır sebeplerden altın'ı -para

1 IV/31-32

2 IV/32

3 II/21. Ülgener, "Ortaçağ" ifadesiyle neyi kastettiğini şöyle açıklamaktadır : "Ortaçağ veya "Ortaçağlaşma" dediğimiz, anlaşılıyor ki, bir tip veya modelden, daha doğrusu bir yaşama stiline ibarettir." (II/24)

4 Max Weber, İslâm'ı Kalvinizmin zıddı, tam karşıtı olarak gösterme gayretindedir. O'na göre, "Kalvinist püriten ahlâkın bir yandan disiplinli çalışma ve yaratma ethos'u ile beraber, savruk gösterişçi tüketime hiç bir zaman izin vermemesinedir. Netice olarak, Kalvinizm burjuvazi temelli üstünde sürekli bir birikim ve değer yaratmanın, İslâm feodal bir savaşçı ve aristokrat topluluğun başını çektiği tüketim ekonomisinin izindedir." (III/61). Ülgener, Weber'in bu ve buna benzer pekçok tespitini eleştirerek onun, İslâm konusunda aceleci davrandığını ve tenkit ettiği görüşün tuzağına düştüğünü belirtir. (III/62-71)

5 "İslâmın Püriten dünya görüşü, her iki dünyanın bir değerlendirilmesidir. Ancak, aslolan öbür dünyadır. Bu dünya ise gelip-geçici, insanı oyalayıcıdır. Protestanlıkta ise, aslolan bu dünyadır. Weber'in tasvir ettiği Püritanizm öbür dünya ile ilgili değildir. İnsanın bütün faaliyetleri bu dünyaya yöneliktir. Her iki din arasındaki önemli ayrımlar, ne olursa olsun Kalvinizmin belirlediği profil, bu dünyaya ait kavramların yüceltilmesi ilkesine dayalıdır." (Türkdoğan, 2005:113)

6 III/9. "Metod ve bakış açısı bir yana, seçtiğimiz alanda önümüze ışık tutacak işaretler fazla değildir. Her şeyden önce : İslâm'ın ve özellikle tasavvufun iktisat ahlâkı Max Weber'de hak ettiği genişliği bulmuştur denemez. Üstelik isabetli teşhislerin yanı sıra, acele ve tek yanlı hükümler araştırmanın değerine yer yer gölge düşürmüştür. Büyük ve heybelli gövdenin bir bakıma en zayıf tarafını burada göreceğiz. Boşluğu doldurmaya Max Weber'in ömrü yetmemiş olmalıdır." (III/16)

Esasen konumuz sadece Sabri F. Ülgener'in Divân şiirinden yararlanma metoduyla sınırlı olduğu için, Weber'in iddialarının Osmanlı ekonomisinin işleyiş sistemiyle ne derece örtüşüp örtüşmediğini tartışmayacağız. Ama burada Prof. Dr. Mehmet Genç'in önemli bir tespitini belirtmekte yarar var : "Osmanlı sistemi kapitalizme sadece kapalı değil, aynı zamanda karşı idi." (Genç, 2005: 76)

7 III/73-74. Ülgener'in Weber eleştirisi başka yazarlarda da görülür. Sözgelimi "Max Weber ve İslâm" kitabının yazarı Turner, Weber'in tipik Oryantalist bir önyargıyla hareket ettiğini belirtir :

"Weber'in sosyolojisi, ondokuzuncu yüzyıl ve daha öncesinin bütün ideolojik önyargılarını yansıtır. Avrupa üstünlüğü dönemine kadar, İslâm, Hristiyanlık için başlıca bir askerî ve ahlâkî tehdit oluşturuyordu; çünkü İslâm, Hristiyanlık inancının güçlü ve etkin bir alternatifiydi." (Turner, age, s.242-243).

8 II/51

9 II/51

olarak- saklama ve çıkınlama tutkusu Osmanlı şairlerinin zaman zaman iğneleyici tarzlarına hedef olmuştur. Mesela Nâbî'de :

Kiseden kîseye hapsederek halk zeri

*Çok peşimanlığı var çıktığında mâden- den!"*¹⁰

"Mâl ve para gömerek" ya da "altını çıkın- da saklayarak" siyasî ve ekonomik istikrarsız- lığa (med ve cezir) sebep olma hali, Nâbî'nin Hayrâbâd'ındaki şu beyitle de örneklenir :

"Sanduklar içre oldu pinhân

Geh kîseler içre çekti zindan"

Ülgener'in, bir olayı veya durumu yorumlamada yararlandığı yollardan biri de "kıyaslama"dır. Ülgener'e göre, "yaşanan olay yıllarca tekrarlar, tekrarlar zihinlere o derece yerleşmiş olabilir ki, arada ufak bir benzeyiş nok- tası bulur bulmaz başka olayları da ona kıyasla- yarak anlatmak alışkanlık haline alır."¹¹ Bu düşünceden hareket eden Ülgener, "altını hiç bir gelir getirmeksizin hapsedip parayı ticarî hayattaki hareketlilikten men' eden" zihniyeti, yine Nâbî'nin şu beyitinden yarar- lanarak tasvir eder :

"Sîneden elsineye sıçramayan mânî-i sâf

*Benzer ol nakde ki bî-sûd yatar mahzende!"*¹¹

Ülgener'in yukarıda da belirttiğimiz gibi, "Ortaçağlaşma" olarak adlandırdığı tipik hadisenin önemli ip uçlarından biri de "nâm, şân ve asalet tutkusu ile yine feodal toplumlara özgü efendilik tavrı ve gösteriş merakıdır. Burada da Ülgener'in yardımına Nâbî yetişmektedir :

"Kendi vücûduna bile kıymazdı malı halk

*Kasd-ı nümayiş-i şeref ü şevket olmasa!"*¹²

Elbette ki Ülgener'in dikkatini çeken en önemli hususların başında, bazı tasavvuf ekolleri üzerinde etkili olan Hind ve diğer Uzakdoğu inançlarının "pasif hayat felsefe- si"ni telkin eden anlayışı gelmektedir. Rızkın, mutlaka sahibini arayıp bulacağı, bunun için de ayrıca gayrete gerek olmadığı düşüncesini, daha sonra gelişen tasavvuf düşüncesiyle ilintilendiren yazar, bu anlayışı şu beyitle somutlaştırmaktadır :

"Mihnet-i sa'y dahi bazılara kismetidir

*Yoksa sa'y etmese de vâsıl olur hâsıl olan!"*¹³ (Nâbî)

Ortaçağlaşma sürecinde mensubiyet, ün ve soyluluğun öne çıktığını, Bağdatlı Rûhî'nin :

"Ebnâ-yı zamanın hevesi nâm ü nişândır

*Her biri tasavvurda filân ibnü filândır!"*¹⁴ beyitiyle örnekleyen Ülgener, aynı dönemde halkın esnaftan şikâyetlerine de dikkat çeker. O'na göre, bu dönemde ortaya

çıkan "esnâf-ı bî-insâf" ifadesi, dönemin istikrarsızlığıyla birlikte "insâf ve istikamet ölçüsünün terkedilmesiyle"¹⁵ doğrudan ilgi- lidir. Nitekim, parayı putlaştırıp ve büyük bir hırsla adeta "paraya tapan" insan tipi de bu raydan çıkmışlığın eseridir :

"Kâfir-dilân-ı hırs ferâmuş idüp Hakkı

*Şimdi sanem-misâl perestîş gurusadır!"*¹⁶ (Nâbî)

Çözülme devri iktisat hayatını, "tüketime ve sarfiyata dayalı iktisat rejimi"¹⁷ olarak yorumlayan Ülgener, Nâbî'nin :

"Leşker-i masrafa takat getirilmez Nâbî

Kuvvet ihsân ede Allah meğr irâda" bey- tini, gelir yollarının daralmasına karşılık, masrafın dayanılamayacak derecede artışı- na örnek gösterir.

Ülgener'in "İki Devir ve İki Terkîb-i Bend"¹⁸ başlıklı incelemesi, 16. yüzyılda yaşamış olan Bağdatlı Rûhî ile 19. yüzyıl şairi Ziya Paşa'nın ünlü terkîb-i bentlerinin zihniyet dünyası itibarıyla mukayesesi mahiyetindedir. Ülgener, iki eseri yazarlarının aksiyon ve toplumsal rolleriyle ekseninde değerlendirmektedir :

"Rûhî'yi okurken, valisinden defterdarına ve türlü tarikatlara kadar maddî, manevî nüfûz sahiplerinin, geniş bir yandaş halkası ile çevre- lenmiş olarak, yörenin rant ve gelir kaynakları üzerine abandıkları yarı asiatic-feodal bir konak ve mâlikâne düzeni ("rant kapitalizmi" demek de yanlış olmayacak) ile karşı karşıya olduğumuzu hissetmekte gecikmiyoruz. Rûhî, usta kalemi ve emsalsiz tasvir gücü ile bu düzenin sahne dışın- dan müşâhidi ve seyircisidir. Ziya Paşa'da man-

*zara temelden değişir : İlk sırayı tutan yüksek bürokrat takım! Nişan, kordon ve sırma ihtişamı ile beraber üste ve daha üste tırmanma yarışında geri kalmanın veya umduğunu bulamamanın spazm ve sar'a nöbetlerini -nabzı avuçlarımız içinde imiş gibi- satır satır ve cümle cümle hissediyoruz. (...) Ziya Paşa olup bitenin Rûhî gibi sahne dışından meraklı bir seyircisi değil, sahne içinde bizzat rol almış aktördür."*¹⁹

Bu tür bir değerlendirme biçimi, yazarı merkeze alan ve benzer edebî tür ve şekil- lerin orijinalliklerini, yazarın toplumsal rolü çerçevesinde ortaya koyan yeni bir anlayışın eseridir. Klâsik edebiyatımızda farklı zamanlarda kaleme alınan aynı konu ve kahramanları ihtivâ eden mesnevilerin yazarın zihniyeti ekseninde değer- lendirilmesi, ortaya ilgi çekici sonuçlar çıkaracaktır.

Sabri F. Ülgener, öğrencisi Ahmed Güner Sayar'ın ifadesiyle, "Divan edebiyatının sinesinde saklı tuttuğu iktisadî tesbitleri günışığına çekmek" (I/XII) gibi önemli bir hizmette bulunmuştur. Elbette ki bir iktisat tarihçisinin Divân edebiyatını yorumla- masında, zaman zaman edebî tür, şekil bil- gisi veya sözün yeri ve makamıyla ilgili sorunları da olacaktır. Nitekim Ülgener'de de bu tür eleştiriye açık hususlara rastlan- maktadır. Yazar, tüketime dayalı zihniyeti yorumlarken, "çalışma ve kazanmanın verdiği iş zevkinden ziyade, harcama ve tüketimin getireceği ağız tadının öne çık- tığını belirtir, buna Nâbî'nin Hayriyye- si'ndeki şu beyitleri örnek gösterir :

10 II/53

11 II/53. Nâbî'nin aynı konudaki bir diğer beyti de şöyledir :

Kiseden kîseye hapseyleyerek halk zeri / Çok peşimanlığı var çıktığına madenden

12 II/61

13 II/83

14 II/143

15 II/149

16 II/152

17 II/247. Burada "Çözülme Devri" olarak adlandırılan dönemin 17. yüzyıl olduğunu belirtmekte yarar var. Prof. Dr. Ahmed Güner Sayar'ın da belirttiği gibi, "kâr arayışı ve sermaye birikimi tutkusunun akılcı çalışma ve disiplini ile birleş- mi tarih boyunca ilk kez 17. yüzyılda Batı Avrupa'da Protestan ahlakının ateşlediği kapitalizmin ürünüdür." (Sayar, 1998:293).

18 IV/29-46

19 IV/36

20 II/245

*Çok ola malın ile evlâdın
Arta evlâdın ile îrâdın*

Erişe ni'met-i hak bî-zahmet

*Bulasın nimeti bî-sa'y ü emel
Göresin rahatı bî-ceng ü cidâl* ²⁰

Sahanın uzmanları çok iyi bilirler ki bu tür ifadeler, daha ziyade kaside veya mesnevîlerin du'â bölümlerinde geçer. Hal böyle olunca, du'anın gereği olarak kullanılan temenni ifadelerini, farklı bir algılamayla sosyo-ekonomik bir düzlemde değerlendirmenin yanlışlığını tartışmak bile abes olmaktadır.

Bütün bunlara rağmen, klâsik Türk edebiyatı metinlerinin, bir dönemin hâkim zihniyetini, iktisat hayatını, insan ilişkilerini ve sosyo-kültürel yapısını anlamada değerlendirilmesinin, sosyal bilimler alanındaki araştırmalarda büyük fayda sağlayacağını belirtmek gerekir. Sabri F. Ülgener'in çok önemli bir miras olarak bize bıraktığı bu metodun farklı araştırmalarda dikkate alınması en büyük temennimizdir.

SABRİ F. ÜLGNERİN YARARLANDIĞI EDEBİ KAYNAKLAR:

(Romen rakamları, kaynaklarda gösterilen Ülgener'in kitaplarını ve sayılar da sözkonusu eserlerin sayfa numaralarını göstermektedir.)

*Mevlânâ, Mesnevî, I/16, II/223, IV/133, V/517
Hâfız Divânı, II/134, II/140
Sadî, Gülistan, II/62, II/63, II/85, II/105, II/154, II/235, II/239
Câmî, Nefehâtü'l-Üns, II/85, II/107, II/140, II/147, II/208, V/156
Lüccetü'l-Esrâr, II/95*

*Baharistan, II/142, II/232
Rubaiyât-ı Ömer Hayyam, II/211
Ferîdüddîn Attâr, Pendnâme, II/90
Mantiku't-tayr, II/223, II/242,
Ankaravî, Mesnevî Şerhi, II/108, II/114, II/142, II/147, II/160, II/162, II/204, II/210, II/212, II/223, II/238, III/127, III/134, V/155
Minhâcü'l-fukarâ, II/130
Yunus Emre Divânı, II/115
Gülşehrî, II/156
Âşık Paşa, Garibnâme, II/73, II/96, , II/114, II/238
Kınalızâde Âlî, Ahlâk-ı Alâî, II/62, II/86, II/89, II/93, II/96, II/102, II/108, II/133, II/173, II/204, II/217, V/105
Yahya Bey, II/29, II/190, II/213
Gülşen-i Râz, I/28
Bâkî, II/158, II/213, V/464
Fuzûlî, Divân, II/156, II/158, II/188, II/213, II/234, IV/134, IV/151
Muhâver-i Rind u Zahid, I/30
Rûhî-i Bağdadî, Divân, II/142, II/159, II/241, II/242, III/147, IV/29-64
Evliya Çelebi, Seyahatnâme, II/111, II/177, II/200, II/219, V/161
Şeyhülislâm Yahya, Divân, II/143
Nâbî, Divân, I/16, I/64, II/22, II/53, II/61, II/83, II/85, II/87, II/93, II/132, II/160-161, II/207-208, II/213, II/222, II/237, II/246, II/248, III/6, III/123, III/128, III/145, III/151, IV/69, V/187, V/202
Hayrâbâd . II/52, II/157, II/223
Hayriyye : II/83, II/92, II/129, II/207, II/212, II/213, II/214, II/250, III/122, III/124, III/155-156
Nefî, Divân, II/118, II/158
Naîmâ, Divân, II/129
Sâmî, Divân, II/200
Şeyh Gâlib, Divân, II/53, V/465
Osmanzâde Tâib, Divân, I/72 ; I/95
Kitâb-ı Hülasatü'l-Ahlâk, I/29, II/92*

*Sünbülzâde Vehbî, Lâtifiye-i Vehbî, II/200, II/201, II/270, III/123, V/162
Tuhfe-i Vehbî, IV/94, V/484, V/524
Nuhbe, III/146
Koca Râgıp Paşa, Divân, II/243
İzzet Molla, Divân, II/250, II/259, III/125, IV/134, V/517, V/547
Ziya Paşa, Divân, IV/29-64, IV/145, V/558,*

ÜLGNERİN ESERLERİNDE ZİKREDİLEN DİĞER ESERLER :

*Pütüvvetnâmeler
Hümâyûnnâme (Kelile ve Dimne Tercümesi)
Gazzâlî, İhyâul-ulûm
Kimya-yi Saadet
İbn Haldun, Mukaddime (Pîrîzâde Tercümesi)
Kutadgu Bilig
Müzekkinnüfus
Nefahâtü'l-üns
Kâbüsnâme
İbrahim Hakkı, Marifetnâme
Selanikî Tarihi
Şânîzâde Tarihi
Silâhdâr Tarihi
Lütfî Paşa, Tevârih-i Âl-i Osman
Raşîd, Tarih
Taşköprîzâde, Mevzûatü'l-ulûm
Okyanus Tercümesi
Bürhan-ı Katî'*

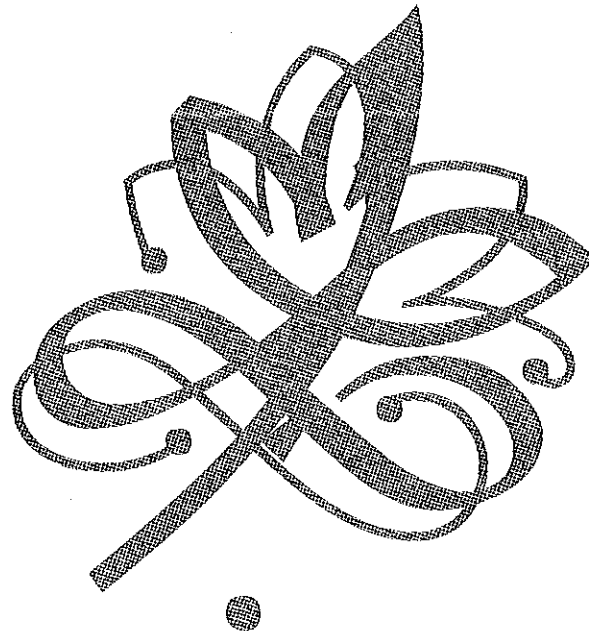
YARARLANILAN KAYNAKLAR

a) SABRİ F. ÜLGENER'İN ESERLERİ

- I : Tarihte Darlık Buhranları, Derin Yayınları, İst. 2006
 II : İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası, Derin Yayınları, İst. 2006
 III : Zihniyet ve Din ; İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı, Derin Yayınları, İst. 2006
 IV : Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler, Derin Yayınları, İst. 2006
 V : Makaleler, Derin Yayınları, İst. 2006

b) DİĞER KAYNAKLAR

- Ahmed Güner Sayar, Bir İktisatçının Entellektüel Portresi Sabri F. Ülgener, Eren Yay., İst.1998
 Ahmed Güner Sayar, Ülgener Yazıları, Derin Yay., İst. 2006
 Ahmet Özkiraz, Sabri F. Ülgener'de Zihniyet Analizi, a yayınevi, Ankara 2000
 Bryan S. Turner, Max Weber ve İslâm, Eleştirel Bir Yaklaşım, Çev. Yasin Aktay, Vadi Yay., 2.bs., Ankara 1997
 Emel Öztürk Karagöz, Max Weber'de Anlayış Sosyolojisi ve Din Olgusu, Derin Yay., İst. 2003
 Joseph Gabel, Max Weber'in Din Sosyolojisi, Çev.Ümid Meriç, Yeni İnsan Yay., İst.1972
 Max Weber, Sosyoloji Yazıları, Türkçesi : Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yay., 2.baskı, İst.1987
 Max Weber, Protestan - Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, Türkçesi: Zeynep Aruoba, Hil Yay., İst.1997
 Mehmet Genç, Osmanlı İmparatorluğunda Devlet ve Ekonomi, Ötüken Yay., 3.basım, İst. 2005
 Mehmet Öz, Osmanlı'da "Çözülme" ve Gelenekçi Yorumcuları, dergâh yay., 2.bs., İst.2005
 Mustafa Özel (derleyen), İktisat ve Din, İz Yayıncılık, İst. 1994
 Mustafa Özel (derleyen), Tarih Risâleleri, İz Yayıncılık, İst. 1995
 Orhan Türkdoğan, İslâm Değerler Sistemi ve Max Weber, IQ Kültür ve Sanat Yay., İst. 2005



Divan Şiirine Yansıyan Yirmi Deyimin Manzum Şekillerinin Yorumu

Prof. Dr. Süreyya A. BEYZADEOĞLU

Trakya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Başlangıçtan beri halkın dilinde yaşayan atasözleri ve deyimler, eğitici, öğretici ve yol gösterici özellikleri ile zaman içerisinde hemen hemen bütün divan şairleri tarafından şiirleştirilerek kullanılmış, XV. yüzyıldan itibaren de atasözü ve deyim içeren çeşitli şairlere ait beyitler, içerdikleri deyimlerle birlikte derlemeciler tarafından kitaplaştırılmıştır. Bu alanda manzum-mensur derleme eserlerin başında 4004 atasözü ve deyimle bu atasözü ve deyimlerin bir kısmını içeren 838 beytin yer aldığı Tanzimat dönemi şair ve yazarlarından Şinâsi'nin "Durub-ı Emsâl-i Osmaniye" si ile yine bu

dönem şair ve tarihçilerinden Edirneli Ahmed Bâdi'nin 5675 atasözü ve deyimle bu atasözü ve deyimleri içeren 5106 beytin yer aldığı "Armağan" adlı eseri gelmektedir. Tarafımızdan incelemeleri yapılan bu eserlerden ilki, Milli Eğitim Bakanlığı, ikincisi ise Harvard üniversitesi tarafından yayınlanmış, her iki eserde de bu alanda yapılan derlemeler hakkında geniş bilgi verilmiştir. Gerek bu eserler ve gerekse bu alanda yapmış olduğumuz araştırmalara göre,³ divan şairleri şiirlerinde atasözlerine nispetle deyimleri daha çok kullanmışlardır. Bu durum araştırmacıların dikkatinden kaçmamış son

- 1 Süreyya A.Beyzadeoğlu, Şinâsi Durub-ı Emsâl-i Osmaniye, Milli Eğitim Bakanlığı yay. İstanbul, 2003.
 2 Süreyya A.Beyzadeoğlu, Edirneli Ahmet Bâdi Efendi, Armağan (Divan Şiirinde Atasözleri ve Deyimler), Harvard Üniversitesi Yakınoğlu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2004.
 3 Tüğ, Tüğüncü, Tüğ Düzmek Yedi İklim, Ocak 1994, s. 53-55; Divân Şiirinde Bir Deyim, Taş Yatur, Türk Edebiyatı, Mart 1996, s. 55-56; Atasözleri ve Deyimlerin Divân Şiirimize Yansıması ve Bilinmeyen Bir Eser Armağan Türk edebiyatı Ağustos 1999, s.30-33; "Ahmed Bâdi" Edirne: Serhattaki Payitaht. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş 1998 . s. 601-609; Osmanlı Dönemi Atasözleri ve Deyimlerinden Divan Şiirinde Yer Alan 20 Atasözü ve Deyim Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Dergisi, Cilt I, Ocak 2001, s.82-90 ;Toplum Yaşayışında Manzum Deyimlerin Yeri, En Çok Deyim Kullanan Divan Şairleri ve Müşterek Kullandıkları Deyimler, Erciyes Üniversitesi Kayseri Ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni. 12-13 Nisan 2001, Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yayınları, s. 128-168. Nazım ve Nesir Örneği Osmanlı Dönemi Atasözleri ve Deyimleri, Türkler, Ankara 2002, C.11, s.622-634; Şinâsi'nin Durub-ı Emsâl-i Osmaniye'sinde Yer Alan 122 Fransızca Atasözü ve Deyim, Türk Kültürü, Mayıs 2002, s.46, s.299-309; Halk Edebiyatı Ürünü Sayılan Deyimlerin Divan ve Tanzimat Nesrine Yansımaları, Türk Kültürü, Ağustos 2002, s.472, s.486-495; Durub-ı Emsâl-i Osmaniye'de Türkçe ile Birlikte Arapça, Farsça ve Fransızca'da Ortak Kullanılan Atasözleri ve Deyimler, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Uluslararası IV. Dil, Yazın ve Değişiklik Sempozyumu, 17-19 Haziran 2004 Bildiriler s.169-177 2005; Osmanlı Şehir Adlarının Geçtiği Manzum Örneği Atasözü ve Deyimler, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi V. Uluslar arası Dil Yazın Değişiklik Sempozyumu, 24-25 Haziran 2005; Halk Şiirinde Yaşayan Deyimlerin Bursalı Şair Ahmet Paşa'nın Şiirlerindeki Yansımaları, Uludağ Üniversitesi II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri 20-22 Ekim 2005, s.473-483; Acı Dolu Deyimlerin divan Şiirine Yansımaları, Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, II. Uluslar Arası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi, Kongre Bildirileri II. Cilt 07-08 Eylül 2006, s. 327-345.
 4 Akçağ Yayınları, 1999 Ankara.S

olarak M. Ali Tanyeri on beş divan tarayarak 1500 beyit içeren "Örnekleriyle Divân Şiirinde Deyimler"¹⁴ adlı eserini yayınlamıştır. Biz bu çalışmamızda gerek adı geçen eserlerden ve gerekse değişik divanlardan tespit ettiğimiz 41 beyitte yer alan 20 deyimdivan şiirine yansımalarını yorumlamaya çalışacağız.

1) Acından köpük kusmak: Çok fazla acıkmak, açlığını söyleyememek karşılığı kullanılan bu deyimdivan Bağdatlı Basîrî, dostu ve şair arkadaşı Revânî, matbah kâtibiyken yanına gidip biraz yiyecek talep etmesinin reddedilmesi üzerine, hizmetçileri acından köpük kusan Revânî'den yardım istemenin hayal olacağını dile getirerek şöyle söyler:

*Vardum Revânî matbahına tu'me isteyü
Gördüm hırânîsini acından köpük kusar*

2) Ayağı yere basmamak: Çok sevinmek, sevinmekten âdeta uçmak anlamlarını taşıyan bu deyimdivan Necâtî Beğ bir beytinde, bu fânî dünyada ayağı yere basmayacak kadar sevinmesini kendisine öbür dünyada ebedilik yolunun müjdelenmesine bağlar. Beyit şöyledir:

*Dâr-ı fenâda ayağı yir basmasa ne ta'n
Gösterdiler Necâtîye dâr-ı bekâ yolun*

Necâtî Beğ, meşhur "Döne döne" redifli gazelinin bir beytinde de sevgilisine hitaben senin zülûflerinde asılı kalan âşğın ayakları sevincinden yere basmayarak zevkle, şevkle döne döne canını ve başını sana feda eder, der. Beyit şöyledir:

*Ayağı yer mi basar zülfüne ber-dâr olanun
Zevk ü şevk ile virür cân u seri döne döne*

3) Ayaklarına kara su inmek: Uzun süre beklemekten bıkmak, usanmak karşılığı kullanılan bu deyimdivan Celâl Beğ, sevgilisine hitapla elinde kahve fincanının değil beklemekten ayağına kara su inmiş kadehin bulunduğunu söyleyerek kullanır. Beyit şöyledir:

*Destümde kahve sanma şehâ intizâr eyle
Bezmünde câmun indi ayağına kara su*

Emîn, ayağına su inen atın iyileşmesi için gezdirilmesi gerektiği âdetinden hareketle, ey saki şarap dolu kadehi elden ele dolaştır, zira ayağına su inen atın ilacı gezdirmektir, der. Beyit şöyledir:

*Sür sâkiyâ kümeyt-i sebük-seyr-i sâgarı
Gezdirmedür `ilâci su inmiş ayağına*

4) Bağrına taş basmak: Derdini kimseye açmadan her türlü acıya katlanmak anlamındaki bu deyimdivan Edirneli Visâlî bir beytinde, nefis mücadelesi sırasında riyazet ehli bağrına taş basarmış, ey taş gönüllü sevgilim, sen de gel bu zayıf kuluna yoldaş ol anlamında özetler. Beyit şöyledir:

*Basarmış dirlir erbâb-ı riyâzet bağrına taşı
Sen ey sengîn-dil gel ben za`îfün ol karındaşı*

İznikli Derûnî, çok zamandır Hâtem (yüzük) gibi bağrına taş basmasına rağmen gümüş bedenli sevgilisinin bir kere olsun elini öptürmediğinden şikayet eder. Beyit şöyledir:

*N'ola bir kerre elin öpsem o sîmîn-bedenün
Bunca demdür basarum bağruma hâtem gibi taş*

5) Baş dumanlı olmak: Zihni bulanmak, hafif sarhoş olmak anlamlarını taşıyan bu deyimdivan Trabzonlu Hâfız Zühdi bir beytinde, sürekli tekkede kalan rindin başı çok dumanlı olur, kadehi elden hiç düşürmez diyerek yorumlar. Beyit şöyledir:

*Baş dumanlı düşmez elinden ayâğ-ı mey
Olmuş hemîşe pîr ocağında mukîm rind*

6) Başında kavak yeli esmek: Sorumluluk duygusundan uzak, zevk ve eğlence peşinde koşmak ya da gerçekleşmeyecek şeyleri düşünerek vakit geçirmek anlamları taşıyan bu deyimdivan Hayretî bir beytinde çınarın başında kavak yelleri estiği için kendisini servi boylu sevgiliye benzettiğini söyleyerek kullanır. Beyit şöyledir:

*Benzetmiş özin kâmet-i dil-cûsuna yârün
Başında kavak yeli eser şimdi çenârün*

Fennî de bir beytinde âşıkların başlarında kavak yelleri estiği için sevgilinin boyuna bosuna sevdalandıklarını söyler. Beyit şöyledir:

*Âh idüp kâmeti sevdâsı ile cânânun
Şimdi başında kavak yeli eser yârânun*

7) Diş bilemek: Günümüzde hıncını almak, kinini kusmak, kötülük yapmak için fırsat beklemek anlamlarında kullanılan bu deyimdivan, divan şiirinde arzusuna ulaşmak için fırsat kollamak anlamlarında kullanılmıştır. Bağdatlı Rûhî bir beytinde, sevgilisinin bir türlü ihsan eline erişemediğini, ona kavuşmak için boş yere diş bilemediğini söyler. Beyit şöyledir:

*Bilirüz suffe-i ihsânına irmez elümüz
Ni'met-i vasluna bîhûde hemân diş bilerüz*

Zâtî de bir beytinde, düşmanının sevgilisine diş bilemediğini sezerek dişlerinin kırılması için beddua ettiğini söyler. Beyit şöyledir:

*La'lüni emmeğe ey döst 'adû diş bilemiş
Dileğüm bu ki ola cümle-i dendâm şikest*

Ahmed Paşa ise bu deyimdivan "taş gönüllü rakîbin sevgilinin dudağına diş bilemediğini, dişleri sağlam kalırsa buyursun ısırsın, öğüt-sün" anlamındaki şu beytiyle dile getirir:

*Diş bilermiş la'line yârün rakîb-i seng-dil
Varsun öğütsün eğer kalırsa dendâm dürrüst*

8) Dolap etmek: Bugün dolap çevirmek şekliyle de kullanılan bu deyimdivan, hile ve dalavereyle iş yapmak, birilerine oyun oynamak anlamında kullanılmıştır.

Edirneli Kuburizâde Hevâyî bir beytinde, insanlara dalavere yapan kalles kişilerin cezasız kalmayacağını, halkın onları, takkesine yapışıp sürükleyeceğini söyler. Beyit şöyledir:

*Çok sürürler anı sonra yapışup takyesine
Bir alay halka o kallâş dolâb eylemesün*

Rahmî ise bir beytinde, rakîbin dalavere ile bir âfet olan sevgiliyi kandırarak bayram seyrine çıkardığını söyler. Beyit şöyledir:

*Bir dolâb idüp çıkarmış 'îd-geh seyrânına
İşte gördün mü rakîb ile o âfetdür gelen*

9) **Kan ağlamak:** Büyük üzüntü içinde bulunmak ve çok yakınmak anlamını taşıyan bu deymi Necâtî Bey bir beytinde, ayrılık için ağlanmaz diyenlere tarizle, ayrılık derdine düşüp de kan ağlamayanın bulunmadığını şu şekilde özetler. Beyit şöyledir:

*Nice dîrsün ey gönül kim hecrden can ağlamaz
Ya'ni kimse var mıdır bu derd ile kan ağlamaz*

Ahmet Paşa ise sevgilisine hitapla, yanaklarını vassfederken kalemim öyle çok kan ağladı ki divanımın yaprakları gül rengine döndü, der. Beyit şöyledir:

*Ol kadar kan ağladı hâmem ruhun vassfında
kim
Oldı rengîn gül gibi evrâk-ı dîvânım bentüm*

10) **Kan yalaşmak:** Bu deyim bugün, kan kardeşi olmak şekliyle kullanılmaktadır. Geleneğe uyularak kardeşçe arkadaş olmak isteyenler birbirinin birer damla kanını yalarlar.

Âhî bir beytinde, sevgilisinin yan bakışlarıyla kirpiklerinin can almada anlaşp âşîğın sînesinde kan yalaşarak kardeş olduklarını söyler. Beyit şöyledir:

*Oklarun cân almada tîrûnle yoldaş oldılar
Sînelerde kan yalaşdılar karındaş oldılar*

Necâtî Beğ bir beytinde, kan yutmak deyimini de kullanarak sevgilinin kan içen kirpiklerinin kan yalaşmayınca kardeş olmadıklarını anlatır. Beyit şöyledir:

*Dem-be-dem kan yuttuğum budur kim hûnî
oklarun*

Kan yalaşmayınca kimseyle karındaş olmadı

11) **Kanına aş vermek:** Hamilelik sırasında bazı yiyecekleri büyük bir iştahla yemek isteyen bayanlar için "aş eriyor" şeklinde kullanılan bu deyim birinin ölümünü beklemek, kanına susamak anlamlarını taşır.

Hamilelere iki canlı da denmektedir. Bâki bir beytinde bu söyleyişten hareketle sevgilinin dudaklarıyla kanına aş yerdüğünü şöyle dile getirir:

*Ol lebler ile aş yerir belki kanuma
İmrenmesün dehânı meded iki canlıdur*

Necâtî, dünyanın birçok olaylarla yüklü olduğunu, gâfil olunursa kanına gireceğini şöyle dile getirir:

*Bin hâdis ile hâmiledür rûzigâr-ı dehr
Zinhâr gâfil olma ki kanuna aş yerir*

12) **Külâhını göğes atmak:** Çok sevinmek anlamını taşıyan bu deymi Karamanlı Nizâmî bir beytinde, sevgilisinin gonca dudaklarını lâleye benzetince lâlenin sevincinden külâhını göğes attığını söyleyerek özetler. Beyit şöyledir:

*Nisbet ittiğüm için la'line ey gonca-dehen
Sevinüp göğes atar lâle-i nu'mân külêhin*

Nâbî ise bir beytinde, her arzusunun yerine geleceğini bilseydi Fısıkyeden yükselen su misali külâhını göğes atacağını söyler. Beyit şöyledir:

Fevvâre-sıfat tâcını eflâke atardun

Bilsen cereyânını eğer cûy-ı murâdun

13) **Ot yoldurmak:** Eziyet etmek, ceza vermek, işkence yapmak gibi anlamlar taşıyan bu deymi Belîğ bir beytinde sevgilinin aynada yanağındaki ayva tüylerini görünce üzüldüğünü ama kendisinin bu güzellik bağında çok ot yolduğunu düşünerek de teselli bulduğunu anlatmaya çalışır. Beyit şöyledir:

*Göricék hatt-ı ruhun âyînede yâr dimiş
Ben bu bâğ-ı tarab-efzâda ne otlar yoldum*

Budinli Hısâlî bir beytinde, bahçıvanın sevgilinin boyunu bosunu serviye ve ayva tüylerini yeşil otlara benzettiği için âşîğın bu miskin bahçıvana çok otlar yolduracağını söyler. Beyit şöyledir:

*Benzedirmiş kadd ü hatt-ı yârî serv ü sebzeye
Bâd-ı âhum bâğbân-ı miskîne otlar yoldurur*

Fevrî de aynı konuya temasla bahçıvanın sevgilinin boyunu serviye, gülü yüzüne benzettiğini duyan ilkbaharın bahçıvana Allah ki ne otlar yolduracağını söyler. Beyit şöyledir:

*Servi kaddine gülü rûyına benzetdi diye
Bâğbâna nev-bahâr Allâh ki otlar yoldurur*

14) **Parmağı ağzında kalmak:** Hayrette kalmak, şaşakalmak anlamını taşıyan bu deymi Necâtî Beğ bir beytinde ansızın karşısına çıkan sevgilinin hiç konuşmadan geçip gitmesi karşısında parmağı ağzında kalacağını bu halini görenlerin kendisine canlı diyemeyeceğini söyleyerek özetler. Beyit şöyledir:

*O mâhî nâgehân görsem bana söylemeyüp
geçse
Kalur parmağum ağzımda gören demez ki
cânlıdur*

15) **Pişmiş aş su katmak:** Bahane bulmak, olmuş bir işi bozmak anlamına gelen bu deymi, Sâmi bir beytinde, sevgiliye gönül veren fakat reddedilen âşîğın, gözyaşlarına dayanamayıp ciğeri pişen aracılık yapmak isteyen dostunu, sevgilinin pişmiş aş su katma diye reddettiğini söyleyerek özetler. Beyit şöyledir:

*Ciğeriüm pişdi diyü göz yaşın ettim izhâr
Su koma pişmiş aş dedi o şûh-'izâr*

Trabzonlu Hâfız Zühdi ise bir beytinde âşıkların pişmiş aşına kim su katarsa Ya Rabbi başları lanet taşına uğrasın diye beddua eder beyit şöyledir:

*Kim ki üftâdelerün su kata pişmiş aşına
Her zamân uğraya yâ Rab başı la'net taşına*

16) **Sakalı bitmek:** "Oyunun sakalı bitti" şeklinde de kullanılan, işe yaramaz hale gelmek, tadı kaçmak karşılığındaki bu deyim, sakalı biten mahbûbun güzelliğini kaybedeceği, tadının kalmayacağı düşüncesinden hareketle örneklerde çokça sevgili için bazen da tadı kaçmış, işe yaramaz olmuş durumlar için kullanılır.

Aşk da dünya gibi bir oyundan, oyuncaktan ibarettir. Aşk oyununun, sevgilinin sakalının bitişiyile sona ereceğini düşünen Sâbit, bir beytinde bunu şöyle dile getirir:

*Gâliba bâzi-i aşkun da sakalı bitecek
Yoklasam tâli-i ruhsârını lihyân geliyor*

Nihâlî Cafer Çelebî, 15 yıl sürdürdüğü Galata kadılığına sona erdirilmesinden şikayetle Sultan Süleyman'a sunduğu bir kıtasında, ilim adamlarından fakir olanlarına, arkası olmayanlarına kimsenin yüz vermediğini, faziletin, marifetin sakalı bitmiş dilber gibi değersiz olduğunu, bundan böyle sanata yönelmek gerektiğini söyleyerek hiç olmazsa bir tevliyet verilmesini ister. Bu deyim çok güzel kullanıldığı kıta şöyledir:

*Kime kimden şikâyet eyleyeyin
Sergüzeştüm hikâyet eyleyeyin
Ehl-i ilmün fakîrine şimdi
Kimse dimez riâyet eyleyeyin
Sakalı bitti fazl ü marifetün
Kendüme ehl-i san'at eyleyeyin
Bana bir tevliyet inâyet idün
Vakfa sa'y ü kifâyet eyleyeyin*

17) Şeker çiğnemek: Âşkın sevgilisine güzel sözler söyleyerek onu kandırması, oyalaması, avutması anlamında kullanılan bu deyim Pertev Paşa bir beytinde sevgilisinin önceleri tatlı tatlı vaatlerde bulunarak kendisini kandırdığını sonra da vefasızlık ederek yüz vermediğini söyleyerek şöyle özetler:

*Ya'ni geçende ba'zı şeker çiğnemişti yâr
Şimdi ne yüz virür ne zuhûr-ı vefâsı var*

Sâbit ise bu deyim, şîrin dilli sevgilisinin yanağından bir öpücük verme sözüne aldandığını söyleyerek dillendirir. Beyit şöyledir:

*Deheninden hele bir bûseye aldım ikrâr
Bir şeker çiğnedi ol Hüsrev-i şîrin-güftâr*

Sünbülzâde Vehbi, Sakız Adası'nda kadılık yaptığı yıllarda Rum dilberlerini tanımış, Sakız rakısını tatmıştır. Sakız rakısına ağzı sulanır, bûse vaat eden bir tersa kızına aldandır ve bu deyim kullanılarak duygularını şöyle dile getirir:

*Âh kim ağzım sulandı seyrederken Sâkızı
Bûse va'deyler şeker çiğnerdi bir tersâ kızı*

18) Taş yatur: Korkudan, hayretten taş gibi donakalmak, harekete mecâli olmamak anlamını taşır. Bu deyim yerini bugün "taş kesilmek" deyimini almış gibi görülse de "taş kesilmek", sadece bir olay karşısında donup kalmak, konuşmamak, gerçeği söylememektir. Oysa taş yaturda önceden planlanan bir suskunluk, sessizlik ve hileli bir davranış vardır ve bir av deyimini olarak kullanılmıştır. Ancak bu av, örneklerine sadece 17. ve 18. yüzyılda rastlayabildiğimiz şekilleriyle bir arzu, bir istekle hileli bir şekilde yaklaşılacak sevgili avidir. Bosnalı Sâbit şu beyitlerde ceylana benzettiği sevgilisini hileyle, gizlice avlayabilmek için it rakibin uyumasını, sevgilisinin de sarhoş olmasını bekler.

*Dahî humâr-ı şebâneyle der-firâş yatur
Yatakda avlayalım ol gazâli taş yatur
Rakib-i seg dahi der kayd-ı hâb iken Sâbit
Yatakda avlayalım ol gazâli taş yatur*

Azledildiği göreve tekrar dönmek arzusunda bulunan Sâbit devrin Sadrazamına yazdığı kasidesinin bir beytinde heyecanla avının peşine düşen bir avcı gibi ey avcı yine av vakti geldi atama emrin çıkmak üzere sesini nefesini kes, âdeta taş kesil, eski görevine razı ol der.

Beyit şöyledir:

*Ey şikârî yine av vakti geldi taş yatur
Eski hudmet ne ise cân-ı azize minnet*

19) Yan çizmek: Bir işten kaçmak, kaytar-mak anlamlarını taşıyan bu deyim Edirneli Kassapzâde Rızâî bir beytinde, dün gece sevgilinin kaşının güzelliğinden bahsedilince hilâlin yan çizerek kaçtığını, meydana çıkmadığını söyleyerek özetler. Beyit şöyledir:

*Dün gece kaşın için olunacak kıl ü kâl
Gelmedi ortaya ey mâh kıyı çizdi hilâl*

Âhî ise bir beytinde feleğin kendisini bir nokta gibi ortaya attığını sonra da pergel gibi yan çizerek kaçtığını söyler. Beyit şöyledir:

*Götürüp nokta gibi ortaya atdı bizi çarh
Başladı kendi kıyı çizmeğe pergâr gibi*

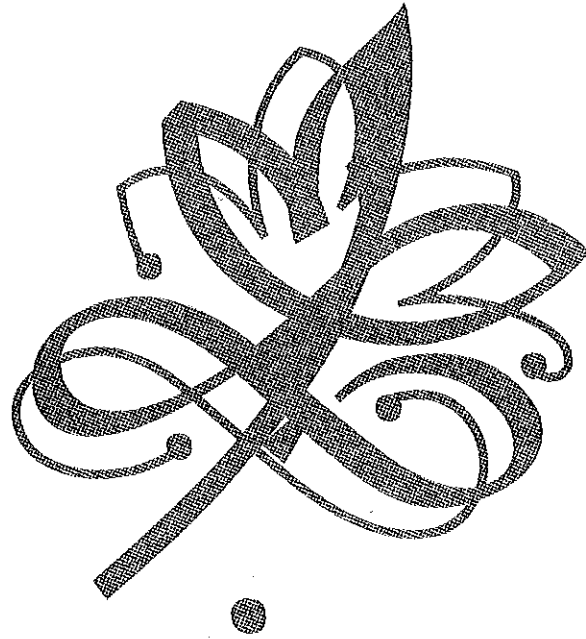
20) Yıldızı düşük (düşkün) olmak: Talihsiz, bedbaht, gözden düşmüş olmak anlamını taşıyan bu deyim, Yahyâ Bey bir beytinde, yıldızı düşük, garip, bıçare bir âşık olduğunu, sevgilisinin aşk deryasında gezen bir avareye döndüğünü söyleyerek şöyle kullanır:

*Yılduzı düşkün garîb ü âşık-ı bıçareyin
Gün gibi deryâ-yı ıskunda gezer âvâreyin*

Yakînî ise bir beytinde bu deyim, asıl bahtsız olan benim, zira yıldızı düşük, gözüm yaşlı, talihim hiçbir zaman mahsun gönlümü coşturmadi, diyerek özetler. Beyit şöyledir:

*Benem ol bahtsız kim yıldızum düşkün
gözüm giryân
Dil-i mahzûnumu şâd itmedi hiçbir zamân
tâli`*

Sonuç olarak halkın dilinde yaşayan 20 deyim değişik şairlere ait 41 beyitteki yansımalarını verdiğimiz bu çalışmada gördük ki divan şairleri şiirlerinde, deyimleri divan şiiri geleneğine uygun olarak estetik sanat anlayışları açısından değerlendirmişlerdir.



Edebî Metinleri "Şair/Yazar Niyetli" Okuma Sorunu

Prof. Dr. Sabahattin KÜÇÜK

Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Klasik Türk edebiyatı metinlerini -özellikle şiirleri- okuma yöntemimiz, şaire/yazara dönük eleştiri demek olan "Anlatımcılık" kuramına dayanmaktadır. Bu kuramın en temel ilkesi, sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir ilişkinin bulunduğu işaret eder. Söz konusu ilke, iki temel amaçla kullanılır:

1) Eserlerini aydınlığa kavuşturmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek.

Bu düşünce, 19. yüzyılda ortaya çıkan "tarihsel eleştiri"ye yakındır. Şairin/yazarın bütünüyle hayatı, eserlerinin anlaşılmasında ve yorumlanmasında önemlidir. Sanatçının zihnine ve ruhuna sızabilirsek, duygularını ve düşüncelerini açığa çıkarabilirsek gerçek anlamı kavrayabiliriz.

2) Sanatçının kişiliğini ve psikolojisini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak.

Şair/yazar, eserlerinde kendi kişiliğini yansıttığına göre, eserlerinden onun kişiliğini keşfedebiliriz.

"Betim (tasvir)leyici" nitelik taşıyan bu eleştirinin hedefi, şairin/yazarın eserini meydana getirirken neler düşündüğünü, istediğini ve amacının neler olduğunu meydana çıkarmaktır. Başka türlü söylersek: Metindeki doğru anlam, sanatçının metne

koyduğu anlamdır. Anlatımcılık kuramı, bütün sanat eserlerinde, sanatçının duygularını ve düşüncelerini ifade ettiğini ileri sürer¹.

Günümüzde, edebî metinleri okuma, anlama ve yorumlama yöntemimiz, ana hatlarıyla bu özellikleri içeriyor. Kısaca değindiğim bu yöntem -yani sanatçıdan esere, eserden sanatçıya giden yöntemin her ikisi-, sanatçıya uygulanabilir. Günümüzde edebî metinlerimize uygulanan bu yöntemin, yani şair/yazar niyetli metin okumalarının en temel sorunu teşkil ettiği bir gerçektir. Bu soruna geçmeden, onun ne gibi yanılgılara neden olduğunu şair/yazar-metin-okur bağlamında kısaca göstermeye çalışacağım:

Sanatçının; hayatının, kişiliğinin, çevresinin, duygu ve düşüncelerinin öğrenilmesinin, onun sanatçılık yönünün anlaşılmasında temel olduğu görüşü 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşmıştır².

Bilindiği üzere bu tavır, romantik edebiyat tarafından benimsenmiştir. Kısacası bu görüş, sanatın sadece en saf ve basit bir şekilde sanatçının kendisini ifade etmesi, kişisel duygularını ve deneyimlerini aksettirmesi demektir. Dolayısıyla bir edebî eser, sanatçının niyetini ve istediğini okura aktarır.

¹ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 8. Baskı, İstanbul 2002, s.131-149.

² Oğuz Cebeci, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İstanbul 2004, s.7.

Sanatçının kişiliğine yönelmek, sanat eserlerinin sadece bir kişiliğin dile getirilmesinden ibaret olduğu düşüncesi biçiminde kabul edilmiştir. Söz konusu düşünce, pozitivist edebiyat yönteminin temel ilkesini teşkil eden "Biyografizm"i ifade eder. Yani "Bireysellik" in, edebiyatın asıl işlevi olduğu kanaatini taşır. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak, edebi metinler, bu yönüyle bir belge, vesika niteliğindedir; şairin/yazarın kişisel psikolojisini ve biyografik bilgilerini içeren bir belge.

Edebî metinler, şairin/yazarın duygu ve düşüncelerini, deneyimlerini okura aktaran bir araç durumundadır. Bu metinler yoluyla şairin/yazarın duygu ve düşüncelerine erişebiliriz; bu duyguları paylaşma imkânını ve şansını elde ederiz. Ayrıca, aramızdaki onca zaman mesafesine rağmen, sanat eserinin sanatçının yarattığı biçimde -hiç değişmeden- bize kadar ulaştığına inanırız.

Sanatçının kişiliğine yönelmenin bir sonucu da sanat eserlerinde "samimiyet" kavramını ortaya çıkarmıştır. Sanatçının kişiliğine dair özelliklerin sanatta değer ölçütü olma noktasında karşılaştığımız sorunlardan biridir, samimiyet kavramı. Bu kavramı edebi ölçüt olarak ele alan tarza göre, samimi sanatçı duygularını eserinde yansıtmıştır; dolayısıyla bu eser, sanat eseri hüviyeti taşır. Bunun tam tersini düşünerek de aynı sonuca ulaşırız: Sanat eseri özelliği taşımayan eserlerde sanatçı duygularını samimiyetle yansıtmamıştır ya da samimi duygu taşımayan eserler sanat eseri değildir.

Hâlihazırda edebî metinlere şair/yazar niyetli yaklaşımların kusurları elbette bu kadar değildir. Bu sorunun "metin" ve "okur"a kadar uzandığını belirtmekte yarar vardır. Zira "şair/yazar-metin-okur" değerleri bir bütündür. Metin ve okur ile ilgili soruna da kısaca değinmek yararlı olacak.

Günümüz edebî metinlerini okuma ve yorumlamalarda metnin "tarihselliği" ve "zamansallığı" göz ardı ediliyor. Yani şairin/yazarın niyetinin "metnin geçmiş yorumlarında mı" yoksa "mevcut anlamlarında mı" sorununun pek kavranmadığı görülüyor. Metni okuma ve anlama hususunda okurun "ufuk"u yani dünya görüşü ile "tarih ufku" arasındaki ilişkinin dikkate alınmaması da diğer önemli bir sorundur.

Metindeki dilsel öğelerin tarihsel süreç karşısında anlam ve değerlerini koruyup koruyamadıklarına bakılmaksızın değerlendirilmeye tâbi tutulduğu; edebi metinlerin çeşitli zamanlarda çeşitli okumalara açık olup olmadığı hususunun görmezlikten gelindiği rahatlıkla söylenebilir. Metinleri okuma ve yorumlamada edebî metni donuk ve pasif bir nesnel değer olarak görme alışkanlığı edinmişiz. Yani metin, içerisinde sabit anlamlara sahip bir nesne, bu metindeki sembol ve imajları da değişmez anlam ve değerleri içeren göstergeler olarak kabul ederiz. Bir başka söyleyişle metnin anlamı, şairin/yazarın elinden çıktıktan ya da bozulduktan sonra tamamlanmış sayılır.

Edebî eleştirilerde en temel sorunlardan birisi de, yorumun amacının, metnin anlamını tek bir anlama indirgeme alışkanlığıdır. Zamanımız okurunun/eleştiricisinin gayreti, tamamen metinde gizli bulunanı ortaya çıkarmaya yönlendirilmiştir. Bu düşünce, metni ayakta tutan değerlerin "doldurulmuş anlam alanları" üzerine kurulmuştur.

Metni durağan, sadece yazarının duygularını, psikolojisini ve biyografik bilgilerini okura aktaran bir nesne biçiminde gören "gelenekçi yorum" biçimi, okurun değerini de belirleyememiştir. Bu yorum tarzına göre okur, metni bir "bilgi objesi" olarak görmek

ve metnin içerisindeki anlamı bulup ortaya çıkarmak zorunda olan biridir. Bu hâliyle okur, "izlenimci" ve metne dışarıdan bakan bir "gözlemci" hüviyeti taşımaktadır.

Şair/yazar niyetli okumaların -ki metinlerimizi bu tarzda okuyor ve yorumluyoruz- büyük bir sorun olduğu ve bu sorunun birçok yorumlara neden olduğu artık bilinen bir gerçektir. Buraya kadar edebi metinleri bilimsel ve objektif çözümlemede temel sorunun "şair/yazar" niyetli okuma olduğunu; bu sorunun başka sorunları da ortaya çıkardığını gördük. Elbette, sorunun kapsamı çok daha geniştir; ancak onu bütün yönleriyle bir bildiri metni içerisinde ele almanın mümkün olamayacağı da bir gerçektir.

Şimdi bu hususların yanlışlıklarını ve metin çözümlemelerinde bu yanlışlıklardan uzak durabilmenin yollarını göstermeye çalışacağım. Günümüzde gerçekleştirilmeye çalışılan şiir tahlillerinde -Divan şiiri tahlillerinde- bu sorunları görmemiz mümkün.

Her şeyden önce, bir sanat eserini anlayabilmek, sanatçının hayatına ve kişiliğine dair bilgi edinmekle gerçekleşemez. Çünkü özel hayat ile eser arasındaki bağ, bir sebep-sonuç ilişkisi değildir. Edebî eser, onu meydana getiren gerçek hayatından ve kişiliğinden çok "rüya"sını belirtebilir; onun hayatı, sanat eserinde, aslında olduğundan farklı yaşanabilir ve gerçek hayat başka bir biçime bürünebilir³. Demek ki, bir edebî metni, biyografik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışmak asla doğru olamaz. Bu tarz bir yaklaşımla sanatçının şahsî hayatını, duygu ve düşüncelerini aydınlatmak için edebî eseri malzeme olarak kullanmak doğru değildir; zira böyle bir çalışma, "edebî

düzen"i bozmak ve onun kendine özgü iç yasalarını ihlâl ederek amacından uzaklaştırmak anlamına gelir. Edebî eser, şair/yazarın, kendisini anlattığı, tanıttığı bir belge biçiminde görülmemelidir.

Edebiyat metni, biyografi çalışmalarına malzeme teşkil eden bir belge olamayacağı gibi; şair/yazar da kişisel duygularını, düşüncelerini, temayüllerini ve beklentilerini dile getiren biri değildir. Sanatçı varlık âleminde zıtları kendisinde birleştiren, senteze kavuşturan birisidir. Şiiri "organik bütün içerisinde bir sentez"den başka bir şey olarak görmeyen T.S. Eliot; şairi de, "çokluktan oluşan birlik" demek olan şiirinde duygu ve düşüncelerinin kişisel olanını değil "evrensel" boyutunu terennüm eden biri olarak niteler. Aynı yazara göre, şair/yazar, kişisel duygu, deneyim ve heyecanlarından dolayı büyük değildir; en büyük yanlış, şairin/yazarın kişiliğine özgü duyguları şiirinde ifade etme çalışmasıdır. Eliot, şunları da ekler: Dikkati şairden çok şiire yöneltmek gerekir. Sanatta yaşayan duygu kişisel değildir, objektiftir [...] Okur, şiire kendi duygu ve düşüncelerini katmak yerine, şiirdeki duygu ve düşüncelere katılmak zorundadır⁴.

Biyografik çalışma, eleştiri yönünden önemli sayılmamalıdır. Hiçbir biyografik delil, eleştiri mahiyetinde bir değerlendirmeyi değiştiremez, etkileyemez. "Biyografizm" pozitivist edebiyat yönteminin temel ilkelerini teşkil eder; esasta manevî bilimlerle çelişir. Oysa edebiyatın asıl işlevi "bireyselüstü" özellik taşımak olduğundan, edebî metinlerde rastladığımız imaj ve semboller de "kişisel bilinçdışı"na değil, "kolektif bilinçdışı"na işaret eder. Şair, dış mekândan alınan bir çağrışım unsuru ile

3 René Wellek-Austin Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, (çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara 1983, s.91-101.

4 T. Samuel Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara 1983, s.28

iç mekâna yani zihin ve muhayyileye dönerek zihninde mevcut olan düşünceyi işlemeye başlar. Bu faaliyet, çağrışımları çeşitlendirmelerle tamamlanır. Söz konusu zihinsel ve imgesel faaliyetiyle şairin söylemi "bireysellik"ten "bireyselüstülük"e yani "evrensel"e doğru yönelir.

Edebî metin, şairin/yazarın duygu ve düşüncelerini, deneyimlerini okura aktaran bir araç da olamaz. Çünkü şairin zihninden nelerin geçtiğini, nasıl bir ruh hâli içerisinde eserini ürettiğini bilmemize imkân yoktur. Yani eserinden, şairin/yazarın niyetine erişemeyiz. Kaldı ki, sanatçı duygularının çoğunu okur ile paylaşmaz; paylaşırsa dahi duyguları tam olarak örtüşmez.

Sanat eseri, bir yaratma faaliyetidir; yaratıcı olan "süje", yani sanatçı, nasıl olduğu bilinmeyen "esrarlı" bir olgu içerisinde eserini oluşturur. Buna göre sanatçı, yaratma olayı ile eserine katılır. Öte yandan yaratılan şey, yaratıcısından bağımsız bir varlık olarak ortaya çıkar. Bu sanat eseri, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir⁵. Yani eser, yazarın elinden çıktıktan sonra, ondan kopmuş olur. Bu da gösteriyor ki, şairin/yazarın eseri ile okuyucuda meydana getireceği duygular aynı olmayacaktır. Umberto Eco, bir sanat eserini, onu kavrayan süjelerin ilgisi dışında, sanatçının onu yarattığı biçimde düşünmenin imkânsızlığından söz eder. Adı geçen yazara göre, gittikçe farklı perspektiflere sahip olduklarından her bir süjenin aynı sanat eseri ile yaşantısı farklı olacaktır; yani aynı sanat eseri dengeli bir organizmanın etkinliği içinde tamamlanmış olur⁶.

Edebî metinleri şair/yazar niyetli okumanın bir başka sakıncalı yanı da

"samimiyet" kavramı ile kendisini göstermektedir. Bu kavram, sanat eserlerinde sanatçının kişiliğine yönelmenin sonucu olarak ortaya çıkar:

"Samimiyet" kavramı, sanatçının kişiliğine dair özelliklerin, sanatta değer ölçütü olması hususunda bir sorundur. Bu değer, şairin/yazarın yaşantısını, kişiliğini, duygu ve düşüncelerini eserine yansıttığı iddiasını taşır. Bir başka biçimde söyleyecek olursak, sanatçının, sanat eseri yaratma konusunda kendisini işine adanması ve bu faaliyette geçirdiği yaşantıları olarak düşünebiliriz. Önceden belirttiğim üzere, sanatçı birçok duygusunu okuyucu ile paylaşmadığı gibi, onun yaşantısı da okuyucunun yaşantısı ile örtüşmez. Üstelik sanatçının eserini samimiyetle yazıp yazmadığını nereden bilebiliriz? Umberto Eco'nun belirttiği gibi, sanatçı eserini oluştururken, çoğu zaman kendisinin bile farkına varamadığı birtakım sesler metne girerek onun esas düşüncesine eşlik eder⁷. T.W. Adorno da der ki: "Yazar, salt estetik amaçla yazsa da, ister istemez toplumun, toplumdaki bazı kişilerin sanata ilişkin tutumunu yansıtır." Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi, sanatçı eserini meydana getirirken toplumsal etkilere maruz kalır. Bu etkilenmeler elbette, esere nüfuz edecektir. Şair/yazar ne kadar kişisel duygu ve düşüncelerini, yaşantısını eserine aktarmaya çalışsa da, bu etkilerden kurtaramaz. W.G. Andrews, "duygunun içeriği"ni konu alan yazısında, şiirde işlenen duygunun kişisel olmaktan çok, "kendisi için şiir üretilen toplumun" duygusal niteliğini, ruh hâllerini, ihtiyaçlarını, motivasyonlarını ortaya koyduğunu belirtir. Anılan yazar, şiirin duygu içeriğinin simgesel olmadığını,

gerçek olduğunu söyleyerek şöyle devam eder: "(...) anlamını, herhangi bir yorum örüntüsünden değil, doğrudan doğruya ortak yaşantıdan /deneyimden alır."⁸

Bir şairin/yazarın eserlerine bakarak duygu ve düşüncelerinde samimi olup olmadığına, onları eserinde yansıtip yansıtmadığına karar vermek imkânsızdır. Ayrıca, bir sanatçının, yaşamadığı duyguları da eserine alması pekâlâ mümkündür. Bir edebi metinde samimiyet değeri aramak, bizi yanılgılara sürükler: Samimi olan sanatçı duygularını eserinde dile getirir; dolayısıyla böyle bir eser, sanat eseri hüviyeti taşır. Bunun tam tersini de söyleyebiliriz: Sanat eseri özelliği taşımayan eserlerde sanatçı duygularını samimiyetle yansıtmamıştır ya da samimî duygu taşımayan eserler, sanat eseri kabul edilemez. Bu tür varsayımlar tamamen keyfidir.

Şunu hiçbir zaman unutmamalıyız ki, şair, şiirin hammaddesi olan kişisel "duygu"yu objektif ve estetik duyguya dönüştürerek onun "evrensel boyut" kazanmasını sağlar. Bir başka ifadeyle söylersek: sanatçı kendi kişiliğinden kaçarak kişisel duygularını kolektif bilince yani geleneğe teslim eder. Eliot şöyle diyor: "Şairin içinde ızdırıp çeken insanla, şiiri yaratan kişi arasındaki fark ve mesafe korunabilir. Şairin dimağı aynı kusursuz ölçüde şiirin hammaddesi olan duyguları yepyeni bir bütün içinde sunar⁹. Bu cümleden anladığımıza göre, şairin kişisel duygularına eserinden ulaşmamız kesinlikle mümkün değildir. Yani sanatçı, eserinde duygu ve düşüncelerine yer vermez.

Bu değerlendirmeler ışığında, Divan şairlerimizin samimiyeti hakkında ileri sürülen düşüncelerin ne kadar keyfi, verilen

hükümlerin ne kadar isabetsiz olduğu görülecektir. Örneğin Baki Divanı'nda "tevhit, münacat, na't" gibi dinî edebi türlerin bulunmayışı ya da Şeyhülislam Yahya'nın şiirlerinde "şarap"tan söz etmesi vb. hususların samimiyetleri ile değerlendirilmesi gibi. Nedim'in "kâm alalım dünyadan" ifadesi ile buna benzer söyleyişlerinin, samimî duygu ve temayüllerinden kaynaklandığı; gazellerinde tasvir ettiği güzellerin, gerçek hayattan örnekleri içerdiği ve tasavvufî aşka ilgisiz kalarak tamamen beşerî aşk ve hazlara yöneldiği iddiaları da çarpıcı örneklerdir. Yahut bir kısım şairlerin tasavvufî düşünceden yararlandığı, bir kısmının ise tasavvuftan uzak, yüzünü gerçek hayata döndürerek kişisel duygularını samimiyetle ifade ettiği biçimindeki yargılar da inandırıcılıktan ve objektiflikten uzaktır. Elbette bu tarz örnekleri artırmak mümkündür.

İleride de değineceğim üzere, Divan şiiri üzerinde yapılan çözümlemeler, maalesef hiçbir yenilik ve gelişme gösteremediği için "tekrarcılık"tan öteye gidememiştir. Bundan ötürü şair ve şiir hakkında verilen hükümler de tamamen subjektiftir. Metnini incelediğimiz bir şairin bir başka şaire en az benzeyen yönleri üzerinde dururuz; ayırıcı özelliklerini öne çıkararak onu en çok kendisi yapan vasıflarını tespitte çalışırız. Ancak edebi metinlere bu kalıplaşmış önyargılardan sıyrılarak yaklaşırsak görürüz ki, onun en ayırıcı vasfı, duygularına vurduğu kişisel damgası değil, bu duygu hammaddesini, üstün yeteneği sayesinde estetik ve objektif duyguya dönüştürmesidir; yani, bu kişisel duyguların, geleneğin egemenliği altında evrensel boyut kazanmasını sağlamaktır.

Edebî metinleri şair/yazar niyetli okuma

⁵ İsmail Tunali, Sanat Ontolojisi, 3.Baskı, İstanbul 1984, s.52

⁶ İsmail Tunali, a.g.e.,s.19

⁷ Umberto Eco, Yorum ve Aşırı Yorum (Çev. Kemal Atakay), İstanbul 1997

⁸ W.G. Andrews, Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı (çev.Tansel Güney), İstanbul 2000, s.140-141.

⁹ T.S.Eliot, a.g.e., s.8

sorununun "metin-okur" bağlamındaki değerlendirmelere kadar uzadığını, bildirimin ilk sayfalarında kısaca ifade ettim. Şimdi bunu "metin-okur" ilişkisi yönünden değerlendirmeye çalışacağım:

Metin incelemelerinde, şairin/yazarın niyetinden çok, metnin "tarihselliği" ve "zamansallığı" hususu dikkate alınmalıdır. Sanatçının niyetinin, "metnin geçmiş yorumlarında mı" yoksa "mevcut anlam-larında mı" biçiminde bir sorunla karşılaş-ıyoruz. Metnin yorumu, belli bir dönem içerisinde değil, tarihsel sürekliliği içeri-sinde, geçmiş ile şimdi arasındaki daimî diyalogda aranmalıdır¹⁰. Çünkü hiçbir esere, anlamı tamamlanmış, tarihsel süreci sona ermiş diye bakılamaz. Sürekli değişen ufuk-ların objesi olması, eserin tarihselliği anlamına gelir¹¹. Anlaşılabileceği üzere, metni anlama ve yorumlama konusunda önemli bir sorunla karşı karşıyayız: Metnin tarihsel-liği. Metnin tarihselliği ne demektir? Bu soruya Hermenötik (Yorumbilimin)'in önemli isimlerinden H.G. Gadamer şöyle açıklık getiriyor:

"Anlamak" sözde kendi başına var olan ufuk (okurun ufku-tarih bilinci ufku)'ların eritilmesi olgusudur. Gelenegin egemen-liğinde bu eritmeler meydana gelir. Böyle bir eritme, içinde "eski" ile "yeni" birbirini ortadan kaldırmaksızın, daima yeniden canlı bir geçerlik içinde gelişir. Bu canlı geçerlik, gelenekte "somutluk" kazanır. Gelenek, tarihsellik bilincinin süreklilik biçimidir. Bu açıdan bakınca, "şimdi, geçmiş'i değil; geçmiş, tarih bilinci şimdi'yi belirler". Gadamer'e göre, bireyin kendisini tarihe yerleştirmesi yani geçmişe yer-leştirmesi, yüksek bir genelliğe yükselmeyi

ifade eder. Ufuk, bunda kendisini gösterir; çünkü o, "anlayan"ın sahip olması gereken üstün bir dünya görüşünü ifade eder¹².

Geleneği anlamak "tarih ufku" ister; zira tarih bilinci, geleneğin içinde somutlaşır. Kendimizi tarihsel duruma getirmemiz için önce bir ufka sahip olmalıyız. Bu ufuk, tüm ufukları kucaklayan "dünya görüşü"dür. Sanat eserlerinin tarihsel bir varlığı olduğuna göre, biz onlara ancak "anlamak" ile yak-laşabiliriz. Onlar bir "anlama objesi" olan bir varlığı, bir tarihsel varlığı ifade eder. Bir sanat eserini anlamak; içinde bulunduğu-muz tarihsel durumu, metnin tarihsel duru-mu içine yerleştirmek ve onda eritmektir.

Bir edebiyat metnini inceleyen kişi, onu, tarihsel bilinci içinde anlayacaktır; ama onu anlamak, metni "şimdi" içinde yaşanan duruma "uygulamak" yani onu tarihsel bil-incin içinde "kavramak" anlamına gelir. Ancak bu suretle, yorumcu ile metnin içinde yer aldığı farklı zamanlar birleştirilmiş ve "anlam yabancılaşması" aşılmış olur¹³. Demek ki, metnin tarihsel durumuna katıl-madan; yani okurun, ufku (dünya görüşü)-nu, tarih ufku içinde eritmeden "anlama"nın gerçekleşmesi mümkün olmayacaktır. Edebî metinlerimiz üzerinde yapılan tahlil çalış-malarını göz önünde bulundurarak şu soruyu sorabiliriz: "Ufukların eritilmesi" yöntemi göz önünde tutulmadan, zaman farkına rağmen, şairin/yazarın niyetini merkeze alarak metni anlama ve yorumla-ma yöntemi ne kadar bilimsel ve objektif olabilir?

Aynı şekilde T.S. Eliot da, tarih bilincinin ve geleneğin önemi üzerinde durur, tarih bilincine sahip bir şairin "geçmiş" ile "hâl'i" birleştiren gelenekçi kimliğine işaret eder.

Okur ve yorumcunun da, esere kendi duygu ve düşüncelerini katmak yerine ondaki duygu ve düşüncelere katılmak durumunda olduğunu belirtir¹⁴.

Metin eleştirilerinde yapılan yanlışların en önemlilerinden biri de, metnin taşıdığı anlamların sabit olduğunu, yazarın elinden çıktığı hâliyle değerini koruyarak zamanı-mıza ulaştığını varsaymaktır. Ancak metinlerin yazılıp bitirildiğinde tamamlan-mamış olduğu kabul edilen bir durumdur. Metnin tarihselliği, dilsel öğelerin tarihe karşı koyamamaları sonucunda, edebi met-nin anlam ve değerlerinin de sürekli değişmesini zorunlu kılar. Çünkü tarihsel-liğin sınırları yoktur; tarihsel bir varlık, sürekli değişim içinde bulunur¹⁵. Bu bağlam-da, anlam kadar "estetik değer" in de sürekli değiştiğini ve onun da iletişime açık olduğunu belirtmekte fayda vardır. Metnin değeri ve anlamı, dilsel göstergeler aracılığı ile okura ulaştığına ve metin dışı bağlam değişmesi, metin içi göstergelere yansıya-cağına göre, edebî metin çeşitli zamanlarda çeşitli okumalara açık olacaktır. Demek oluyor ki, metnin, yazarın elinden çıktıktan sonra tarihsel süreç içerisinde dilsel göstergelerin durumunu koruyamadığı, metnin yazıldığı dönemden zamanımıza kadar geçen süre içinde çeşitli okumalara ve yorumlara açık olduğu bir gerçektir. Bu bakış açısına göre, bir sanat eserine, ne şimdiki zamandan ne de yazarının çağın-dan bakılabilir; onun bütünüyle anlaşılabilmesine imkân verecek "üçüncü" bir zamandır; yani, okurun ve tarihsel bilincin kesiştiği zaman boyutundan bakmak lazımdır. Daha önce belirttiğim gibi, değer-

ler, tarih içerisinde gelişirler ve eserleri anla-mamıza yardımcı olurlar. Bir edebiyat eser-ine, kendi döneminin ve onu izleyen dönemlerin değerlerine göre bakmalıyız¹⁶.

Metnin anlam ve değerini koruyabilmek hususunda "okur"un önemi inkâr edilemez. Zira anlam, okurun dışında olmayıp onunla gün ışığına çıkar. Okur, salt gözlemci, esere dışarıdan bakan biri değildir. Metindeki dilsel göstergeler, ancak onun aracılığıyla "anlam"a dönüşebilir. Okur-metin ilişki-sinde, okuru özgür ve aktif olarak değer-lendirirken metni pasif görmemek icap eder. Eser-okur arasındaki ilişkinin bir ucun-da "alıcı" olarak yer tutan okur ile diğer ucundaki metin arasında bir "iletişim" döngüsü başlar¹⁷. Görüldüğü üzere, metin okur ilişkisi durağan değil, sürekli canlı ve hareketli bir durum arz eder. İkisi arasinda-ki diyalogun gerçekleşmesi için, aralarında soru-cevap ilişkisinin gerçekleştirilmesi lüzumu vardır. Okur, metne sorular yöneltmeden, sadece metnin yüzeyinde mevcut olanı bulup ortaya çıkarma amacını güderse -ki günümüz metin çalışmalarında durum budur- iletişimden asla söz edilemez.

Metnin, şairin/yazarın elinden çıktıktan sonra tamamlanmış sayılamayacağını sıkça belirtmişim. Bu hâliyle eser, içerisinde boşluklar/belirsizlikler bulundurulur. Okurun hedefi, bu boşlukları doldurarak eseri "somutlaştırmak" yani "yeniden kurmak" olmalıdır. Çünkü metnin içerisindeki tutar-lılığı ile ardındaki özgün anlamlar sistemine bağlı olarak söylediği şeylerin "soyut" biçimde anlaşılması oldukça güçtür. Divan şiirimizde, şairlerimizin orijinal yanına

10 Burhanettin Tatar, Hermenötik ve Yazarın Niyeti, Ankara 1999, s.7.

11 İsmail Tunali, Estetik, İstanbul 1998, s.125

12 İsmail Tunali, Estetik, 5. Baskı, İstanbul 1998, s.117.

13 İsmail Tunali, Estetik., s. 118.

14 T.S. Eliot, a.g.e., s.28.

15 İsmail Tunali, Estetik., s.25

16 R.Wellek-A.Warren, a.g.e., s.50

17 Şâra Sayın, Metinlerle Söyleşi, İstanbul 1999, 19-23.

işaret eden "tenevvü (çeşitlenme)" bu güçlüğü gösterir. Metnin niyetindeki sırrın, devamlı kendi sır evreni içerisinde nihai sırı doğru hareket etmesine fırsat tanımayan imkânlar, işte bu tenevvülerin arasındaki boşluklarda yer alır. Bu imkânlar sistemi, okurun "tek anlamla" yetinmemesi sağladığı gibi, örnek bir okur yaratmak yönünden de önemli bir görev üstlenmiştir. Örnek okurun; tartışmaya açık sınırsız tahminler içeren kendi niyetini, saydam niyetli metne uygulamalar sonucunda elde edeceği yorumlar, şair/yazar niyetli yorumları boşa çıkaracaktır. Klasik Türk şiirinde şair/yazar niyetli okumalar okura, sınırsız tahmin imkânı vermediği için "evrensel söylemi" yakalama şansını da tanınamaktadır. Bu konuyla bağlantılı olarak Eski Türk Edebiyatı metin çalışmalarında öne çıkan önemli bir sorunu daha ele almak istiyorum:

Divan edebiyatı metinleri -özellikle şiirler- üzerinde yapılan tahlillerde en temel sorunlardan biri hiç kuşkusuz, onların anlamlarının tek bir anlama indirgenmesi ve öteki anlam tabakalarının dışarıda bırakılmasıdır. Okurun edebî metne yaklaşması da, onun içerisinde gizli olanı ortaya çıkarmak biçiminde anlaşılmıştır. Şunu unutmamak gerekir ki, metni ayakta tutan "doldurulmuş alanlar" olmayıp, yazarın metinde bıraktığı "boş alanlar"dır. Mademki eser, yazarı tarafından tamamlanmamış olarak okura ulaşıyor, o zaman donanımlı bir okur, ondaki boşlukları doldurmaya çalışacaktır. Bu çalışma, okur ile metin arasında kurulacak diyalog ile gerçekleşir. Okur ile metin arasındaki soru-cevap ilişkisi, metnin içerisindeki mevcut boşlukların doldurulmasını sağlayacağı gibi, her ikisini de durağanlıktan kurtaracaktır. Ayrıca, okurun sınırsız tahminleri -ki bu tahminlere imkân veren metindeki yüzeysel anlam kat-

manı değil, dilsel öğelerin kurduğu "semiotique" ilişkilerdir- metnin bünyesinde barındırdığı anlam tabakalarını ortaya çıkaracaktır. U. Eco da metni şöyle tanımlar: "Metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebildiği açık uçlu bir evrendir." Metnin bir defaya mahsus okunması, tek anlamlılıkla sınırlandırılması, onun birden fazla anlama sahip olduğunun kabul edilmemesi demek olduğu gibi, metnin somutlaşmaması yani yeniden kurulmaması anlamına da gelir. Bu arada her okumanın, metinde yeni boşluklar/belirsizlikler meydana getirdiğini bilmemiz gerekir. Metnin sırrı da, işte bu boşluklarda/belirsizliklerde gizlidir. Tek anlamlılığa mahkûm edilen metin, okura kapılarını kapamış sayılır. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak, metin-okur diyalogu gerçekleşmemiş demektir. Peki, metinden çıkardığımız yüzeysel anlam nedir? Bu soruyu kısaca şu şekilde cevaplamamız mümkündür: Bir gözlemci ya da izlenimci okur olarak ondan üreteceğimiz anlam, metnin ileteceği anlam olmayıp, bizim ona dayattığımız anlam olacaktır.

Buraya kadar yapılan değerlendirmelerden elde edilen sonuca göre, edebî metinleri anlama ve yorumlamada dikkat edilecek noktalar -elbette bunlar artırılabilir- şöyle özetlenebilir:

1. Her şeyden önce, bir eleştiricinin, dikkatini şairin/yazarın niyetinden çok, metnin niyetine ve metin-okur ilişkisine vermesi gerekir.

2. Edebî metinleri anlamada şairin/yazarın yaşantısından, kişiliğinden, duygu ve düşüncelerinden yola çıkılamayacağı gibi, metinlerden hareketle sanatçının biyografisini tespiti çalışmak da doğru değildir. Edebî eserleri, bir belge gibi düşünmek yanlış.

3. Edebiyat metinleri, şairin/yazarın

niyetini ve isteğini okura aktaran bir "araç" da olamaz. Sanatçı duygularının tamamını okur ile paylaşmadığı gibi, yaşamadığı duyguları eserine pekâlâ yerleştirmiş olabilir. Şairin/yazarın, eseri ile okuyucuda meydana getireceği duygular aynı olmaya- caktır.

4. Sanat eseri, sanatçının kişisel duygularını sergilediği bir alan değildir. Gerçek sanatçı, kişiliğinden kaçarak kişisel duygularını yepyeni bütün içinde sunarak kolektif bilince katılır. O, içinde yaşadığı toplumun duyguları, deneyimleri ve ruh halini yansıtır.

5. Metin eleştirilerinde "samimiyet" kavramı bir ölçüt olamaz. Sanat eserlerinin değerini bu kavramla değerlendirmeye çalışmak yanlış bir tutumdur.

6. Edebiyat eserlerinin "tarihselliği", "zamansallığı" gerçeğini gözden uzak tutmamak icap eder. Çünkü ufukların objesi olması, onun tarihselliğini gösterir. İşte metnin anlaşılabilmesi için de, okurun kendi ufkunu tarih ufkunda eritmesi gerekir. Kısacası edebî metin, "geçmiş" ile "şimdi"nin kesiştiği "üçüncü" bir zamanda anlamını ortaya çıkarır.

7. Edebî metni anlama noktasında önemli olan, metnin yazardan koptuktan sonra, anlamın tamamlandığı ve tarihsel süreç içerisinde dilsel göstergelerin durumunu koruyamadığı ve değerlerinin sürekli değiştiği, kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Bu değişimlere ve farklı okumalara, metin çeşitli zamanlarda açık olacaktır.

8. Metni anlamak, metnin içerisinde gizli olanı açığa çıkarmak demek değildir. Aslolan metinde söylenenin değil, söylenemeyenin açığa çıkarılmasıdır. Metinde mevcut olanı açığa çıkarmak, onu yüzeysel olarak anlamak demektir.

9. 8. madde ile ilişkili olarak, metnin anlamının tek bir anlama indirgenmesi, metin

ile kurulacak iletişimi engeller. Anlamın sabitlenmesi, sınırlandırılması demek olan bu tek anlamlılık boyutu, metindeki dilsel öğelerin oluşturduğu çok değerliliği/çok anlamlılığı dışarıda bırakır.

10. Metin-okur ilişkisinde, metin okur kadar özgür ve objektiftir. Her ikisinin aktif ve özgür oluşu sayesinde, aralarındaki iletişim gerçekleşmiş olur. Bu ilişki süreklilik arz eder. Aralarında kurulacak diyalog, soru-cevap ilişkisine dayanır.

11. Okurun en önemli görevi, "izlenimci" olmaktan kurtularak metne katılmak, metindeki boşlukları/belirsizlikleri doldurarak onunla diyalogu sürekli bir durumda tutmak ve sınırsız tahminleriyle yorum yapmaktır.

12. Donanımlı okurun, metni dışarıdan değerlendiren biri olarak düşünülmemesi; kendi ufkunu tarih ufkunda eriterek dünya görüşünü genişletmeye çalışan biri olarak görülmesi uygundur. Metin yorumlamalarındaki sınırsız tahminleriyle "örnek" bir okur hüviyeti taşır.

13. Örnek okur, bu sınırsız tahmin gücüyle edebî eserlerdeki "evrensel söyleme" ulaşarak edebiyatın gerçek amacını kavrar.

Son olarak şunu da belirtmemde yarar vardır: Bu tespit ve değerlendirmelerin mutlak doğruları içerir diye bir iddiası asla söz konusu olamaz. Elbette tartışılacak yanları bulunacaktır. Amacım, edebî metinlerimize sağlam ve objektif bir yöntemle yaklaşabilmede küçük de olsa katkıda bulunmaktır.

KAYNAKLAR

- Adonis (2002), Arap Poetikası, (çev. Emrullah İşler), İstanbul
- Andrews, Walter G. (2000), Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, (çev. Tansel Güney), İstanbul
- Aytaç, Gürsel (2003), Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul
- Ayvazoğlu, Beşir, Osmanlı Estetik Dünyasına Bir Bakış, Osmanlı Ansiklopedisi, C.10, İstanbul
- Burckhard, Titus (2005), İslâm Sanatı, (çev. Turan Koç), İstanbul
- Coomaraswamy, Ananda K. (1995), Sanatın Tabiatında Başkalaşım, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İstanbul
- Distria, Dora (1982), Osmanlılarda Şiir, (çev. Şenay Taner), İstanbul
- Eagleton, Terry (2003), Edebiyat Kuramı, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul
- Eco, Umberto (1997), Yorum ve Aşırı Yorum, (çev. Kemal Atakay), İstanbul
- Eliot, T.Samuel (1983), Edebiyat Üzerine Düşünceler, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara
- Filizok, Rıza (2001), Anlamanın Analizine Giriş, İzmir
- Freud, Sigmund (2004), Sanat ve Sanatçılar Üzerine, (çev. Kâmuran Şipal), İstanbul

- Freud-Jung-Adler (1981), Psikanaliz Açısından Edebiyat, (çev. Selahattin Hilav), 2.Baskı, İstanbul
- Fromm, Erich (2004), Psikanaliz ve Din, (çev. Aydın Arıtan), İstanbul
- Gadamer, H.G. (2002), Edebiyat Nedir, (çev. Şahbender Çoraklı-Ahmet Sarı), İstanbul
- Jung, C.Gustav (2001), İnsan Ruhuna Yöneliş, (çev. Engin Büyükin), İstanbul
- Lenoir, Beatrice (2002), Sanat Yapıtı, (çev. Aykut Derman), 3. Baskı, İstanbul
- Livingston, Ray (1998), Geleneksel Edebiyat Teorisi, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İstanbul
- Moran, Berna (2002), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 9.Baskı, İstanbul
- Pürcevadî, Nasrullah (1998), Can Esintisi, (çev. Hicabi Kırilangıç), İstanbul
- Sayın, Şâra (1999), Metinlerle Söyleşi, İstanbul
- Sim, Stuart (2000), Derrida ve Tarihin Sonu, (çev. Kenan Ökten), İstanbul
- Tunalı, İsmail (2002), Sanat Ontolojisi, 4.Baskı, İstanbul
- Wellek, R.-A.Warren (1983), Edebiyat Biliminin Temelleri, (çev. A.Edip Uysal), Ankara
- Zima, Peter V. (2004), Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi, (çev. Mustafa Özsan), İstanbul



Metin Şerhinde "Bilimsellik ve Yorumsallık" Boyutu

Prof:Dr. İlhan GENÇ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı

1.GİRİŞ

Bilindiği gibi şerh metodu edebî metne geleneksel bir yaklaşım metodudur. Bu metoda paralel olarak gelişmesini sürdüren ve İslamî ilimlerde hukuk, hadis ve tefsir gibi çok önemli alanlarda usuller yani yöntem-bilim ilkeleri belirlenmiştir. Söz konusu usullerin amacı, hüküm çıkarılacak ayet veya hadis metinlerinden doğru anlamayı sağlayabilmektir. Çünkü eski çağlardan beri anlam, anlama ve anlamlandırma yani yorumlama her zaman problem teşkil etmiş, sonuçta doğru yorumlama, doğru anlamayı gerekli kılmıştır.

Şerh ise her ne kadar belirtilen dinî ilimlerin usulleri model alınarak yapılmış olsa da, usulleri belirlenmiş bir ilim dalı olarak gelişmemiş, daha çok öznellik çerçevesinde var olmuştur. Bu nedenle de metinde doğru ve tutarlı anlamayı bulup yorumlamada zaman zaman keyfiliğe düşülmüş, bazı şerhler sanki şârihin dünya görüşünü, ideolojini belirler hale gelmiştir. Şâirin metninde hiçbir karine olmadığı halde şârihin görüşleri, bilgi birikimi metne yüklenmiş ve metin bambaşka bir şekle bürünmüştür. Günümüzde Batıdaki Okur merkezli yöntemlerin bile keyfiliği önlemek için "yakın okuma, nitelikli okuma" terimleriyle sağlamaya çalıştıkları doğru anlama ve yorumlama ilkesi dikkatlerden kaçmıştır. Halbuki

şerh ile teori arasında çok yakın bir ilişki vardır. Bu iki terim birbirini destekleyerek şerhin yorumsallığı, teori ile tutarlılık kazanabilir ve böylece teori de şerhin edebî söylemiyle doğru sisteme kavuşabilir.

Pozitivizm bilimsellik kavramını temel almış, bilimselliğin sebep sonuç ilkesi deney aracılığıyla mutlak bilgiye varmayı amaçlamış ve dogmaları yıkmıştır. Bilimselliğin Pozitif ilimlerdeki bu başarısı İnsanî ilimleri de etkilemiş ve bilimsellik terimi edebiyat, sanat, din, , hukuk alanlarında da kullanılmaya başlamıştır. Bu alanlar deneysel olmadıkları için mutlak bilgiye varamasa da nesnellik ilkesini benimsemişler ve öznellikten uzaklaşmağa çalışmışlardır. Bu bakımdan öncelikli olarak Şerh ile ilişkili olan yorumsallık ve bilimsellik kavramlarını doğru anlamak için edebî metni anlama ve yorumlama anlayışlarını incelemek gerekir.

2. EDEBÎ METNİ ANLAMA VE YORUMLAMA ANLAYIŞLARI

Metnin anlamı sorunu, gerçekte, edebiyat tenkidinden daha geniş felsefî bir sorundur. Batı felsefesinde anlama ve yorumlama, sanat ve dil felsefesinin, edebiyat teorilerinin en önemli sorunlarından birisidir. Bu hususta genel olarak üç felsefî tavır sergilenmiş ve bu görüşlerden çeşitli yöntemler geliştirilmiştir:

1 Geniş bilgi için bkz: Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, 1994; Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, İstanbul, 1979.

2.1. Hermeneutik (Yorum Bilgisi): Batı kültüründe Hermeneutik, Antik dönemde klasik mantık içinde yer almış, ancak zamanla geniş anlamlar kazanmış bir kavramdır. Aristo mantığına göre, düşünce bütün insanlarda ortak bir yetenek olup aynı zamanda eylem sayılır. Düşünce, dillere bağlı olmayıp her dilin içinde var olan, ama evrensel kuralları da olan bir evrensel kavramdır.

Aristo'nun bilimler tasnifini yeniden yapan Farabî'nin söz konusu tasnifi, Ortaçağda Batıda da kabul edilmiştir. Bunun sonucunda eğitim müfredatının üç temel dersi Hermeneutik sanatlar olarak da görülen Gramer, Mantık ve Retorik (Belagat) genel bir kabul görmüştür. Bu arada Antik Dönemden XVIII. asra kadar Retorik'in uygulamasından hareketle, onun kaidelerine uyulup uyulmadığını test eden Kritik/Eleştiri türünün doğması sağlanmıştır. Kelimelerin etimolojik ve mecazî anlamlarını, edebî metinlerde kullanımlarından yararlanarak belirlemek için dil ve gramer bilgisine ihtiyaç vardı. Bu açıdan Gramer, Mantık ile birlikte teolojik yorumlamada lâfızların delâleti açısından her şeye hâkimdi. Retorik ilmi ise, metinlerin üslup ve teknik özellikleri, mecaz ve istiareleri, güzel konuşma sanatı olan Hitabet'i de kapsardı. Eflâtun, Aristo ve Horatius, sanatın katı kurallarının yer aldığı Retorik ilmi yardımıyla güzel konuşma ve yazmanın kurallarını belirlemişler, genç yazarlara/şâirlere modeller oluşturmuşlardır. Aristo, ünlü Retorik kitabını m.ö.330 da yazmış, ayrıca hocası Eflâtun, retoriğe felsefî bir temel kazandırmıştır. Antikçağın sonunda retorik, öğrenimin en yüksek seviyesi kabul edilmiştir. Hitabet sanatı, Retorik'teki; "Fikirleri ve kanıtları aramayı öğreten düzenleme; üslup

ve ritim kurallarını öğreten söyleyiş, hatırlatma ve hafızayı tazeleme, vurgular ve jestler." gibi temel ilkelerden yararlanmıştır. Belagat ilmi² ise, etkili konuşma ve yazmanın sanatını ve ilmini çerçeveleştirmiş, eleştiri ayrı bir tür olarak ayrılmasa da bu doğrultuda yapılmıştır.

Aydınlanma döneminin Akılcılık (Rasyonalizm) ilkesinin etkisiyle Protestan Yorumcuları, İncil'i eski tefsir geleneği yerine, metnin kendisiyle yorumlanmasına yönelmişler ve böylece yeni Hermeneutik (yorumlama) yöntemleri geliştirmişlerdir. Anlama yöntemi, Kilisenin dogmaları veya "geleneğin otoritesi" yerine, "metnin otoritesi"ni temel almıştır. Bunun sonucunda İncil'in yorumlanmasında tabii olarak genişleme ve farklılaşma meydana gelmiştir.³ Aynı şekilde edebiyatta, XVIII. yüzyılda Boileau ile birlikte sanatın ve klâsik edebiyatın katı kuralları yıkılmaya başlamıştır. Antik dönemin klâsik eserleriyle, dinî eserlerin ve hukuk metnlerinin doğru nüshalarını tespit etme çabaları, filoloji ve gramer bilimlerinin ve dolayısıyla Modern Hermeneutik'in (yorumlama) yolunu açmış ve günümüze kadar dört aşamada gelişmiştir:

a. Manevî Yöntem (Romantik/ İdealist Hermeneutik): Kant'tan sonra gelişen Alman İdealizmi sanat ve tarih alanında Romantizminin doğmasına yol açmıştır. Friedrich Schleiermacher, (1768-1834), her türlü yazılı ve sözlü dilsel ifadeyi anlamının yöntemi olarak kabul edip yeni bir yorum-bilim kuramı geliştirmiş ve Geleneksel Hermeneutiği, Romantik / İdealist Hermeneutik'e dönüştürmüştür. W. Dilthey ise, Schleiermacher'ın biyografisini yazmış ve Romantik/ İdealizm Hermeneutik'in alanını daha da geliştirerek bu kuramı insan

bilimlerine özgü Manevî (Beşerî) İlimlerin bir yöntemi yapmıştır. Bu iki nazariyatçının görüşleri kısaca şu şekildedir:

Friedrich Schleiermacher, düşüncenin kurallarını düzenleyen Retorik yerine, "anlama"nın kuralları üzerinde duran evrensel bir Hermeneutik'i benimsemiştir. O, metnin anlamını sınırsız kabul eder, onun metin anlama kuramında "yazarın niyeti"ni anlamak esastır. Bunun için de yazarın zihin dünyasını yeniden inşa ederek, empati yoluyla anlamın "kaynak zihin"de izlenmesi ve bu yolla yazarın eserinin anlaşılması gerekir. Yazarın niyetini anlamak için iki ilke vardır: "a. yazarın içinde yaşadığı dil dünyasını tarihsel ve gramatik etkenlerle anlamak, bunun için eserin gramer yapısından (lafzî, teşbihî, mecazî anlatımlar) hareket etmek, b. yazarın zihin ve ruh halini anlamaya çalışmak." Bir edebî metin, onu dışı vuran iradenin ürünü olarak anlaşılabilirliği için, hem bireyin kendine has özellikleri, dil ve kültürün gelişmesini, hem de dil ve kültür, bireyin kişiliğinin gelişmesini karşılıklı olarak etkiler. Yazardan esere, eserden yazara giderek bu ilişkileri tespit etmek mümkündür. Bu nedenle her iki yöntem iç içedir ve birbirine üstünlük göstermez. Schleiermacher de tarihsel yöntemin içine düştüğü sorunları çözmede acze düşer. Eseri yorumlamak için yorumcunun, ilk okur gibi yazarın özgün düşüncesini yeniden inşa etmesi nasıl olacaktır? Tarihsellik nasıl çözülecektir?⁴ Pozitivizmin en yoğun olduğu ve mutlak bilginin elde edilmesinin her alanı derinden etkilediği XIX. yüzyılda, yorum kuramının nesnel olarak 'anlama'yı gerçekleştirme zorluğu aşıkardır.

Dilthey ise, Pozitif/Tabii bilimlerdeki deneye dayanan nesnellik ilkesini, Manevî/İnsanî ilimlere uygulamıştır. Ona göre, "tabi-

atı açıklarız, insan zihnini (geist) anlarız." veya "Biz aklî süreçlerle açıklarız, fakat bütün zihinsel güçlerimizin işbirliğiyle anlarız." Tabiatı açıklama çabasında özne ve nesne ayrıdır, ancak beşerî ilimlerde özne ve nesne aynıdır. Çünkü nesne olan eseri özne yaratır ve yarattığı nesneyi özne anlamaya çalışır. Tabii bilimlerdeki "nesnellik" ilkesini bilimsel olarak Beşerî ilimlerdeki yorumlamada nasıl kullanmak gerekir? Çünkü bilimin konusu "genel" bilgisi, mantıksal kavramlar geneldir, tekil ve özel şeylerden hüküm çıkarılamaz. Tarih ve hayat sürekliliktir, sonuçlanmadığı için bilimin konusu olamaz. Ancak Vico tarihselliği önemseyerek akıl gibi onun da önemli araç olduğuna dikkat çeker: "Tabiatı yaratan biz olmadığımızı göre, tabiatı bütünüyle bilemeyiz; ancak tarihin yapıcısı insandır. O halde insan tarihi daha iyi bilir."⁵ İnsanı tarih kuşatır; o, kendi bilincine varmadan önce kültürün, ailenin içinde varlığını anlar.

Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi, nasıl fenomenler dünyasıyla ilgili anlamının kategorilerini belirlemişse, Dilthey de tarihsel aklın kategorilerini belirlemiştir: a. Parça-bütün kategorisi, b. araç-amaç kategorisi, c.güç ve kuvvet kategorisi, d. iç ve dış kategorisi, değer kategorisi.⁶ Dilthey'a göre, bütün'ün anlamı, parçalar yoluyla anlaşılır, ama parçalar da bütün'ün sayesinde anlam kazanır. Kavrayışımız genişledikçe, iç içe, dairevî veya sarmal şekilde, tutarlı bir metin anlama sağlanır. Bu yaklaşım Gadamer'in de yaklaşımı olmuş, ancak ona göre yine de özne (yorumcu/alımlayıcı) nesnel bir anlama'yı gerçekleştiremez. Çünkü Dilthey, geçmiş'i geçmişin inşa edilmesiyle yorumlar; Gadamer ise geçmiş'i şimdi'den bakarak ve diyalog kurarak yorumlar.

Dilthey, insan bilimlerinin konusunu, en

2 Geniş bilgi için bkz: Kaya Bilgegil, Edebiyat Bilgi ve Teorileri, Belagat, Ankara, 1980; Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Ankara, 1993; M.A.Yekta Saraç, "Klâsik Edebiyat Bilgisi:Belagat" Türk Edebiyatı Tarihi, İst., 2006, s., 334-348.

3 Osman Bilen, Çağdaş Yorumbilim Kuramları, Ankara, 2002, s.13-44.

4 Bilen, a.g.e., s.61-65.

5 Bilen, a.g.e., s.86.

6 Bilen, a.g.e., s.82.

geniş boyutlarıyla "yaşama dünyası" olarak kabul eder. Yaşamının dışı vuran ifadeleri olan kültürü, hukuku, ahlâkı, sanatı, dili anlamak insan bilimlerinin konusudur. Hermeneutik ise, bu anlamının yöntemi, yani aynı zamanda bütün insan bilimlerinin yöntemidir. Dilthey, iki anlamadan söz eder: a. Genel olan nesnel dünyada herkesin doğal olarak yaptığı Temel anlama, b. Doğrudan anlamının olmadığ, sözelimi yazarın bireyselliğine özgü şeyleri ortaya çıkarabilmek için yapılan Dolaylı veya Yüksek anlama. İdealist/Romantik Hermeneutik (yorumbilim) kuramı, her türlü ifadenin gerisinde bir mana ve her mananın ardında onu yaratan bir zihin olduğunu, bu zihne ulaşılabilirdiği takdirde "gerçek" anlamın ortaya çıkacağını kabul etmiştir. 20. yüzyıla girerken tarihi, doğayı, insanı, görünüşünün ardında yatan bir metin olarak okuma çabaları yoğunlaşmıştır. Pozitivizm insan benliğini metinleştirir ve merkezine "bilinç"i koyarken; Dilthey metnin merkezine tarihi koymuştur.⁷

b. Felsefi (Fenomenolojik-Varoluşçu) Hermeneutik: XX. yüzyılı derinden etkileyen Felsefi Hermeneutik'in temsilcileri Edmund Husserl, Martin Heidegger ve Gadamer'dir. Fenomen, "görünüş, görüngü" demektir. Fenomenoloji ise bir bilgi felsefesidir. Bu akım, fenomenleri ve bilincin verilerini inceleyerek fenomenin içindeki özü yakalamaya çalışır. Edmund Husserl (1859-1938) ile halefi Martin Heidegger (1886-1976) bu yöntemin nazariyatçılarıdır. Fenomenoloji, Husserl'de "nesneye geçiş" şekli olarak ortaya atılırken; Heidegger'ce "var olmaya geçiş" şekli olarak kabul edilmiştir. Edebiyat bilminde ise bu yöntem Yorumcu Fenomenoloji denemesine dayanmaktadır.

Felsefi bir terim olarak fenomen, insan bilincinden tam olarak bağımsız olmayan, tam tersine belli şekillerde insan bilincine

bağlı olan ve bir anlamda insan zihni tarafından oluşturulan varlık anlamına gelir. Yani fenomen, belli ve sınırlı algı yeteneklerine sahip olan insana görüldüğü şekliyle "varlık"tır. Fenomen, bilincin onun hakkındaki bilgisiyle ilişkili ortaya çıkar. Fenomenoloji, "bir şeyde kendini gösteren demektir." Yani bir nesne, kendi kendini ortaya çıkarmakta, başka bir şeyin yardımıyla ortaya çıkmamaktadır. Gözlemci özne, nesneyi dolaylı olarak algılamaz, onu nasıl görüyorsa o şekilde algılar. Dış görünüşün yardımıyla ortaya çıkan bir olay söz konusu değildir. Bu kuram, özlerin sezgi yoluyla kavranabileceğini öne sürmüştür.

Husserl'e göre; sezgide, şeylerin özleri, fenomenin içindedir ve bilinç, bu özü, sezgi yoluyla yakalayabilir ve kavrayabilir. Başka bir deyişle öz, fenomenlerin doğrudan ve aracısız bir sezgi yoluyla kavranan gerçeğidir. Ona göre, "anlam" dil'den önce vardır ve dil, öznenin her nasılsa sahip olduğu anlamları isimlendiren ikincil bir etkinliktir. Dil, tüm açıklığıyla görülen yaşantıya katıksız bir biçimde tâbi olur. Bu durumda, "dil'in kavramsal imkânları olmadan kişi, bir yaşantıyı nasıl açıklayabilir?" sorusu cevapsız kalmaktadır.⁸ İnsan, nesnenin özünü anlamak için, bütün yargılar, görüşler, kanaatler, ön yargılardan uzak durarak onları paranteze almalı; sonra bu fenomen, olay ve olguların özlerini kavrama çabasına girmelidir.

Varoluşçuluğun öncüsü olan filozof Heidegger için, "dış dünya" hakkında bilgi diye sorulacak bir soru anlamlı değildir. O, insanın "bilgi" öncesi bir dünyaya doğduğunu ve bu dünyayı anlayarak ve yorumlayarak varlığını sürdürdüğünü, dolayısıyla anlamının bilmeden önce meydana geldiğini belirtmiştir. Yani filozofun bu yaklaşımı, "Tabii Bilimleri ve Manevî bilimleri reddetmemekle birlikte, dikkatini onların öncesine,

onları önceleyene çevirdiği için bir yöneliş ve düşünce devrimi" sayılmıştır. Böylece "anlamanın ontolojisi", dile yönelmek ve dil ile varlık veya varoluş arasındaki irtibatı kurmak zorundadır. "Anlamak", varoluş kipi; "yorum" anlamının açılımı olunca, anlayan ile anlaşılan bir ve aynı şey olmaktadır. Dolayısıyla, anlayan ile anlaşılanın ifade edildiği "ortam" ancak dilde yaşanmaktadır. "Çok anlamlılık" esasen dilde sembollerde var olmakta, ancak dildeki her şey çok anlamlı olmamaktadır. Bundan dolayı Fenomenolojinin ve Varoluşçuluk'un yöntemleriyle bir ve aynı hakikat konuşulurken farklı hakikatlere ulaşıyorsa, ortaya yorumlar çatışması çıkmaktadır. Yorum yöntemlerindeki çokluk, her yorumun haklı olduğunu değil, aksine bunları birer varoluş şekli olarak görmeyi gerektirir. Çok anlamlılık karşısında "yorumcu/özne", yorumlardan birisini seçerken aynı zamanda kendi kendisini gerçekleştirir, yani her özne kendi varoluşunu anlar ve yorumlar.⁹

Gadamer, Heidegger'in talebesi olarak Hermeneutik'i (Yorumbilim) insan varlığını anlamak üzere temellendirir ve görüşleri günümüzde temel bir felsefe haline gelir. Ona göre Hermeneutik, Dilthey'in metin yorumuna dayanan bir filolojik çalışma yöntemi değil, bir metnin kendi içinde sakladığı özün anlaşılması anlamında felsefi bir etkinliktir. Bu felsefi etkinlik'in Hermeneutik'i, a. Metin teorisini, b. Tarih-kültür felsefesini, c. İnsan felsefesini içine alır. Fakat tüm bu farklı fikir alanlarını Hermeneutikte birleştiren ve onlara bir birlik sağlayan "anlam" kavramıdır.

Bir edebiyat eseri, yahut bir kültür eseri, tarihin, kültürün ve insan ruhunun dışı vurumu olarak bir varlık kazanır. Dolayısıyla varlık kazanan her kültür varlığı, hatta en basit bir metin bile anlam varlığına sahiptir. Sanat eserini anlamak, onu aynı zamanda

yorumlamak demektir. Böyle olunca Hermeneutik, dar anlamda, sadece bir yöntem değil, bir yorumlama teorisi ya da bilimi olmaktadır.¹⁰ Gadamer'in yorumlama görüşü okur merkezli yöntemlerin yolunu açmıştır.

c. Nesnel Hermeneutik: İki önemli temsilcisi sayılan Betti ve Hirsch, Felsefi yorum bilime karşı itiraz ederek Schleiermacher ve Dilthey'in takipçisi olarak, yorumlamayı, yazarın özgün zihinsel faaliyetlerinin yeniden inşa edilmesi ameliyesi olarak tanımladılar. Hermeneutik, anlamlı formları yorumlamak suretiyle, bu formların içerdiği manayı anlamaktır. Yani, hermeneutik'in konusu, anlama; yöntemi ise yorumlamadır. Yorumlama ise, anlamayı sağlayan süreçtir. Bu süreç, belli düsturlara uygun olarak işlemelidir. Konuşmalar, yazılı belgeler, tarihî belgeler, edebî metinler anlama kabiliyetini harekete geçirir.

d. Eleştirel Hermeneutik: Frankfurt Okuluna bağlı Habermas, ile Apel tarafından geliştirilen bir yorum bilimidir.

Sonuç olarak Hermeneutik yaklaşım, sürekli olarak metinleri doğru ve tutarlı anlama ve yorumlama ilkelerini belirlemeye yönelmiş ve çeşitli yöntemlere imkan hazırlamıştır. XIX ve XX. asırlar süresince Hermeneutik'e ait yukarıda tasnif edilen yorum bilim süreçleri Türk fikir hayatında yaşanmamıştır. Edebiyat tenkidi bu felsefi süreçten değil, Batı edebiyatı tenkit türünden yararlanmak zorunda kaldığı için daha çok aşağıda incelenen Taine'in Pozitivist yaklaşımından etkilenmiştir. Türk edebiyatı, Edebiyat tenkidinde Batı edebiyatı ile geleneksel Şerh Yöntemini model olarak edebî eserlere uygulamıştır. Dolayısıyla Yorum Bilgisinin (Yeni İdealizm/Romantizm) bütün hedefi doğru ve tutarlı anlamı bulma sanatı veya uğraşı olmuştur.

2.2. Pozitivist Yaklaşım: Bilindiği gibi Pozitivizm, bilginin elde edilmesinde yalnız-

7 Bilen, a.g.e., 57-88.

8 Manon Maren-Gresibach, Edebiyat Biliminin Yöntemleri, Çev:Arif Ünal, Ankara, 1995, s.43-58.

9 Manon Maren-Gresibach, Edebiyat Biliminin Yöntemleri, Çev:Arif Ünal, Ankara, 1995a.g.e., 88, 89.

10 İsmail Tunalı, Estetik, İstanbul, 1989.114-118.

ca olguları araştırmak olduğunu savunan felsefe akımıdır. İnsan bilgi için olgular arasındaki değişmez ilişkileri, tabiat yasalarını bulmalıdır. Bu nedenle İngiliz empirizmine (deneycilik) dayanarak bilginin temelinde deneycilik olduğunu savunmuşlardır. Pozitivizmin ve onun bu alandaki öncüsü Taine'in etkisiyle, edebî eseri meydana getiren sosyal çevre, dolayısıyla toplumsal ve tarihsel şartlar olduğu görüşü kabul edilmiş ve eserdeki anlamın ancak bu "sosyal çevre"nin bilinmesi ile mümkün olabileceği benimsenmiştir.¹¹

Pozitivizm, XX.yüzyılda Analitik Felsefe olarak da anılan Neo-Pozitivizm (Yeni Olguculuk) olarak etkili olmuştur. Bu yeni anlayışa göre felsefe; varlık, değer ve Tanrı üstüne, doğruluğu test edilmeyen öğretiler öne sürmemelidir. Felsefenin asıl görevi, dildeki kavramları çözümlemek olmalıdır, çünkü ancak o zaman zihnî karışıklığa sebep olan sorunlar da çözülebilir. Bu yeni akım ile birlikte felsefenin asıl uğraşı alanı dil olmuş, ancak farklı bir dil görüşü geliştirilmiştir. Dile, doğal bir insan fenomeni olarak yaklaşarak dili sosyal çevrede olup biten şey, karmaşık insan faaliyetlerinin oluşturduğu bir bütün olarak görmüşler, dili toplumu meydana getiren kişilerin uzlaştığı toplumsal bir fenomen görmüşlerdir. Böylece dili, kuramlar yerine faaliyetler ve dolayısıyla olgularla işleyen bir alet olarak görmüşlerdir.¹² Wittgenstein, Russell ve Carnap, Pozitivizmin bu yeni anlayışını "mantıkçı pozitivizm" veya "mantıkçı atomizm" olarak benimsemişlerdir. Onların hem dünya, hem de dil tanımı, "atom" kavramının felsefeye tatbik edilmesidir. Burada "olgu", anlamlı en küçük birim; "cümle" de buna tekabül eden dilin en küçük anlamlı birimi olmaktadır. Böylece dilin sınırları, dünyanın sınırları

olarak kalmaktadır.

Sonuçta Analitik Felsefe, Pozitivizmin bilimsel yaklaşımıyla "tek anlamlı ve kesin" bir dil arayışı içinde kalmakta ve bunu da mantık içinde yapmaktadır. Ancak yöntem olarak öncekiler (ilk Pozitivistler) gibi tümevarımı mutlak saymayıp ihtimaliyeti (olasılık) dikkate aldılar ve Pozitivist yöntemin bilimsel teorilerin doğrulanma (test edilme) ilkesini esnek hale getirdiler.¹³ Araştırmacılık veya Akademik Pozitivizm (Olguculuk) gibi adlarla anılan ve daha çok Üniversitelerin akademik araştırma yöntemi olan bu yeni tarzın öncüsü Gustave Lanson (1857-1937) olmuştur. Lanson bu ilkeleriyle iki ayrı meslek olan eleştiri ile araştırmacılık'ı birleştirmiş, Eleştiri'ye Tarih anlayışını getirmekle Edebiyat Tarihi kavramının da yolunu açmıştır. Buna göre bu yöntem şu aşamaları izlemeyi ilke edinmiştir: a. Yazarın/şairin önce yaşadığı tarihî ve sosyal çevrenin belgelere dayanarak bütün ayrıntılarıyla belirlenmesi. b. Yazarlar üzerine monografiler hazırlanarak biyografisinin bilimsel yöntemle yazılması. c. Matbu olmayan yazma eserlerin Tenkitli Metninin (Edisyon Kritik) hazırlanması.. d. Devir kaynaklarını inceleme.¹⁴ Fuat Köprülü, bu yöntemi Edebiyat tarihi için bazı noktalarda eleştirmekle birlikte esas almış, en nesnel (afâkî/objektif) usul kabul etmiştir. Ona göre; tarihî olaylar, sosyal hayatın çalkantı ve bunalımları, toplum hayatının özellikleri, gelenek ve görenekleri, aile ve çevre etkileri, eğitim ve öğretim durumu, yazarı ve dolayısıyla onun eserini çok etkiler. Sözgelimi, "Sadabad'ın Lale Devri"ni tarihen yaşatmadıkça, Nedim lâıykıyla anlaşılmaz; bugün alelâde bir adam çıkıp da Nedim tarzında, cidden onlarınkinden ayrılması imkansız eserler yazsa, hiç kimsenin dikkati-

ni çekmez.; çünkü Nedim'e verdiğimiz kıymet, İbrahim Paşa devrinin mümessili (temsilcisi) olması itibarıyla'dır."¹⁵

2.3. Morfolojik (Biçimcilik) Yaklaşım: Esas itibarıyla Morfolojinin (şekil bilgisi) başlangıcı XVIII. yüzyılın Tabiat görüşüne kadar uzanır. İlk olarak Goethe (1817-1824) morfolojinin temeli olan "Bitkilerin Başkalaşımı"na (metamorphose) dayanarak sanat eserini tabiatın düzeni ile açıklar. Ona göre, sanatın iç hali, tabiatınki gibi, yani içten dışa doğru karşılıklı değişerek bütünleşmektedir. Yani bitkilerin gelişmesindeki özel formülleri edebî şekillere de aktarmayı denemiştir. Bitkilerin içindeki "birlik, bütünlük, başkalaşım ve gelişme" gibi, edebî eserin sesleri, uyakları, ritimleri, imajları, düşünce ve duygu yansımaları da aynı şekilde birlik, bütünlük, başkalaşım ve gelişmeyi sağlamalı idi. Bu parçadan bütüne yönelme yani tümevarımsal yöntem Pozitivizmin mirası olarak görülebilir.

Almanya'da Gestalt, yani şekil veya form da denilen ünlü bir yaklaşım şekilcilik kuramını geliştirmiştir.¹⁶ Yine bu süreçte XX. asrın başında özellikle Yapısalcılık, "yapı" kavramını özel bir anlamda kullanmıştır. Böylece Biçimcilik açıklamalarını bu kavram etrafında şekillendiren ve çok çeşitli alanları etkileyen bir entelektüel yaklaşım olarak doğmuştur. Yapı kavramından sonra, F.Saussure tarafından ilk defa şemalaştırılan "dil-söz" ayrımı, dilbilim, antropoloji, etnoloji, edebiyat bilimi, hatta teoloji alanlarında çeşitli yöntemlerin gelişmesine yol açmıştır. Ancak hiçbir zaman ortak bir okul veya akım olamamıştır. Bu itibarla yapısalcılık'ı çeşitli alanlarda ve çeşitli filozoflarda farklı şekillerde ortaya çıkan genel bir "eğilim" olarak görmek gerekir. Dolayısıyla bu eğilimin temel kavramı "yapı" olmuş, ancak

herkes yapıya farklı bir tutum içinde yaklaşmıştır. Esasen yapısalcılık, nesnelere yeni anlam vermek değil, anlam'ın nasıl gerçekleştiğini nesnenin yapı'sını "yakın okuma" yoluyla ortaya çıkarmaktır. Bu işlemde eser/nesne, şairin/yazarın biyografisi ve tarihi ile değil, estetik formu veya biçim'i ile kavranmakta ve adeta metin yeniden inşa edilmektedir.¹⁷

XX. yüzyılın başlarında Rus Biçimcileri Sembolizmi yıkan Fütürizmin "teknik"i temel alan anlayışı ile özdeş oldular. Pozitivistlerin biyoloji terimi olan organizma yerine, makine, yapı, sistem gibi teknik terimlerle yapıt'ın "yapım"ını tasvir etmeye çalıştılar ve matematik kesinliklerle bu izahı temel aldılar. Ayrıca felsefe ve yöntembilimden koptular, öncülleri kabul etmediler. Hazır öğreti ve şablonları yoktu, genel nazariyeler oluşturmazdılar, somut ilkeler ortaya koydular. Özerk bir edebiyat bilimi kurmaya yöneldiler. Sembolizmin estetik ve felsefî öznelliğinden, uzaklaşarak olguların bilimsel incelemesine yönelmeyi amaçladılar. Bu olgularda ise sosyal olayları değil, edebî eserin "edebîlik" kavramını temel aldılar. Edebîlik'i meydana getiren etmenleri "olgu" kabul ettiler. Halbuki Pozitivizmin bilimselliği (Tarihselciler) yazarın biyografisi, psikolojisi, sosyal olaylara dayanan bir içerik olguculuğuna dayanmaktaydı. Biçimciler, içeriği dikkate almayarak şiirin malzemesini yani imgeyi, ritmi, ses unsurlarını, şemacılığı, gereçleri olgu kabul ettiler ve öznel ürünün saydıkları Edebiyat eleştirisini ve şerhi, bilime yaklaştırmak için "bilimsellik" yaklaşımını benimsediler. Ancak değişmez bir biçimsel yöntem değil, sanata özgü nitelikleri incelemeye yöneldiler. Böylece Biçimcilik, üslûp düzeyinde gerçekleşti ve bu arada en çok Dilbilim'den yani

¹¹ İhan Genç, Edebiyat Bilimi Kuramlar-Akımlar-Yöntemler, İzmir, 2007, s.221-225.

¹² Ahmet Cevizci, Felsefe, Ankara, trz. s.40, 41.

¹³ Tahsin Görgün, Anlam ve Yorum, İstanbul, 2003, a.g.e. s.55-76.

¹⁴ Carloni-Filloux, Eleştiri Kuramları, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, 2000, a.g.e., s.67-71.

¹⁵ Fuat Köprülü, "Türk Edebiyatında Usul", s.31.

¹⁶ Maren, a.g.e, s.81.

¹⁷ Görgün, a.g.e., s.55-119.

Sausseure'ün Yapısalcılık anlayışından yararlandı.¹⁸ Amerika'da Wellek öncülüğünde Yeni Eleştiriciler de bu Biçimcilik yaklaşımı doğrultusunda modeller oluşturmuşlardır.

Metni anlama ve yorumlamada geliştirilen bu üç yaklaşımdan çeşitli yöntemler doğmuş ve bu yöntemler vasıtasıyla çalışmalar yapılmıştır. Bu yöntemleri toplu olarak tasnif etmek istiyoruz:

kazandırdığı hermeneutik/yorumlama kavramı, bizim kültürümüzde mantık sanatının ikinci üstadı sayılan Farabî ile kullanılmaya başlamıştır. O, Aristo'nun "Peri hermeneias" risalesini, bu manada yazmış olduğu El-İbâre adıyla şerh etmiş ve bu risalesi mantık kitaplarında yer almıştır. Platon ve Aristo'nun "önerme veya yorumlama" anlamında kullandığı bu terimin fiil hali (hermeneuion), mitolojideki Tanrılarla

1. Hermeneutik (Yorum bilgisi)Yaklaşım :	1. Hermeneutik (Yorum bilgisi)Yaklaşım :	3. Biçimcilik/Morfolojik Yaklaşımı:
a. Metin Şerhi Y. b. Manevî Yöntem c. Niyetselci Y. d. Biyografik Y. e. Fenomenolojik ve Varoluşçu Y. f. Feminist Y. g. Alımlama Estetiği h. İzlenimci Y.	a. Pozitivist/Tarihî Y. b. Akademik Pozitivizm (Yeni Olguculuk) Y. c. Sosyolojik Y. d. Marksist Y. e. Psikanalist Y. f. Frankfurt Okulu g. G. Jung'un Mit Y.	a. Morfolojik Y. b. Rus Biçimciliği Y. c. Yeni Eleştiri Y. d. Üslûp Çözümlemesi e. Metin Tahlili Y. f. Edebî Yapısalcılık Y. g. Yapı Çözücülüğü Y. h. Mukayese Y. i. İstatistik Y.

3. HERMENEUTİK /YORUMLAMA VE ŞERH İLİŞKİSİ

Bilindiği gibi, İslâmî edebiyatlarda, dinî ilimlerden Tefsir ilminde de önemli yeri olan Belâgat İlmi, Batı edebiyatındaki Retorik ile aynı mahiyette bir işleve sahip olmuştur. Bu ilim Meânî, Beyan ve Bedî alt kollarıyla etkili ve güzel söz söylemenin ilmi olarak yazar ve şâirlere çeşitli kaideler (normlar) belirlemiştir. Buna karşılık Retorik ilminin kurucusu Aristo'nun "anlama ve yorumlama" sorunlarının incelenmesi için felsefeye

insanlar arasında haber götürüp getiren ve dil ile yazıyı icad eden Hermes'in yorumlama ve çeviri faaliyetiyle birleştirilince zamanla üç farklı kavramsal anlamda kullanılmıştır: a. Dile getirmek, seslendirmek, söz söylemek; b. açıklamak, bildirmek, hüküm vermek, tarif etmek; c. çeviri, aktarma, bir dilden diğer dile tercüme. Batı dillerinin çoğunda bu üç anlamı Latince interpretatione'ye dayanan bir kelime karşılamıştır.¹⁹ Esasen Türkçe'de de yorumlama kelimesi hermeneutik'in üç anlamını da karşılamıştır.

Bu bakımdan kelimenin klasik ve çağdaş kullanımları şu şekilde olmuştur:

a. Bir manayı açığa çıkarmak, beyan etmek, dile getirmek, (edebiyatımızda) Şerh: İfade etme, açıklama esas itibarıyla kişinin varlığı yorumlamasıdır. Edebiyatımızda şerh, hâşiye, tahşiye olarak bilinen terimler aslında birer yorumlamadır. Okumak, söylemek için önce anlama; anlamak için de okuma, söyleme gereklidir. Anlamanın zorluğu da, karmaşıklığı da bu noktada düğümlenir. Metni anlama faaliyetinde parça-bütün ilişkisi söz konusudur. Metnin bütünü, onu oluşturan kelimeler, kelime grupları, cümleler ve ibareler sayesinde anlaşılabilir. Metnin parçaları da metnin bütünlüğü içinde anlaşılabilir. Bu ilişki "anlama döngüsü" olarak tasvir edilmiştir. Bilim veya olguyu yansıtan durumları ifade eden eserlerin yorumlama süreci ile tarihî, edebî, dinî ifadeleri yorumlama süreçleri farklıdır. İlki değişmeyen esasları dikkate alır, ikincisi sürekli değişen, yenilenen durumları esas alır.

Hâşiye; bir metinde ve şerhte geçen ayet, hadis ve özel isim gibi şeyler için sayfa kenarlarında yapılan kısa açıklama" demektir. Hâşiye türü eserler metinden ziyade şerhteki bazı güç ve kapalı ifadeleri açıklama, tamamlayıcı bilgiler verme ve yerine göre eleştirme amacı taşıyan, başka bir deyişle şerhin şerhi olan eserlerdir. Ta'lik; bir eserle ilgili kısa ilave ve açıklamaların adıdır. Telhis; özetleme anlamına gelirse de esas metne açıklamaların getirilmesi demektir.²⁰

b. Bir sözü bir başka sözle aydınlatmak, açıklamak, açımlemek, tarif etmek, bildirmek, (edebiyatımızda) Tefsir: Kur'an ilimlerinin en önemlisi Tefsir olup diğer ilimler onun yardımcısı gibidir. Çünkü Tefsir Kur'an'ı anlama ve açıklamaya yönelik

faaliyetler bütünüdür. Kur'an doğru anlaşılmalı ilkesi doğrultusunda, Kur'an'ı doğru anlamak, Allah'ın ne demek istediğine ulaşmak için yapılan çabalar Tefsir ve Te'vil ile karşılanmıştır. Tefsir, sözlükte fesh kökünden türetilen ve "açmak, açıklamak" anlamına gelen bir kelimedir. "Maddî bir şeyin üstünü açıp ortaya çıkarmak manasına gelmekle beraber daha ziyade "manayı açmak, açık hale getirmek" anlamına kullanılmıştır. (Furkan/25-33) Terim anlamında ise, "beşer için mümkün olan ölçüde Allah'ın muradını araştıran, anlama yollarını gösteren ilim dalı" demektir.²¹ Açıklama, bir kavramı sözle ifade etme değil, bir durumu sözle ifade etmedir. Aristo'nun kullandığı anlamda, doğrulama ve yanlışlama bekleyen bir ifadedir. Klâsik mantıkçılar yorumlama anlamında "ibare" kelimesini kullanırlar. İbare terimi, bir şeyi hem zihinde canlandırmak, hem de tasavvur etmek veya bir açıklama olarak manaya götüren araçtır. İbare, ta'bir, itibar'ın aynı kökten kelimeler olduğunu da bu bakımdan belirtmek lazımdır. Aristo ve Farabî yorumlama sürecini mantıksal çözümlemeden önceye atfederler. Yorumlamanın yöntemi, yorumlama süreci içinde şekillenir. Zamanla bu alandaki Tefsir ilmi, bir metnin anlamını kendi nesnel dünyası içinde açıklama disiplini olmuştur.

Açıklama, var olan bir anlam ve yönelim ufku içinde yapılmaktadır. Bu yönelim ve kavrayış alanına "ön-anlama" denir. Yorumlayan/alımlayan özne, bir durumu, bir konuyu, bir nesneyi önceden, yani bir ön anlama ile anlayabiliyor ki açıklama da bu açıdan onun anlam ufkuna girmektedir. Hermeneutik daire denilen bu anlam ufkundan metnin anlamı ortaya çıkmaz. Dolayısıyla anlam, özne tarafından mı?, metinle mi?, metnin konusuyla mı? sağlanır hususları birer problem olmuştur. Yani

19 Daha geniş bilgi için bkz: Osman Bilen, Çağdaş Yorumbilim Kuramları, Ankara, 2002, s.23-29.

20 M.A.Yekta Saraç, "Şerhler", Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 2006, C.II, s.120'den; Topuzoğlu 1997:420

21 Hayreddin Karaman, vd., Kur'an Yolu, Türkçe Meal ve Tefsir I, Ankara, 2006, s.36.

anlayan öznenin kendi ufkunun, metnin veya nesnenin ufkuna nasıl örtüştüğü hususu henüz açıklanamayan bir felsefe problemidir. İşte bu kısmî anlama, bir bulmaca çözümündeki gibi, yavaş yavaş çözümlenen bir şeyin bütünü anlamanın ön şartı olmakta, yani ön-anlama genişleyerek "bütün anlam" ortaya çıkmaktadır.

c. Bir sözü başka bir söze çevirmek, tercüme etmek, aslına veya sonucuna bağlamak, döndürmek, mealini vermek, (edebiyatımızda) Te'vil: Te'vil, "dönmek, yerine varmak, yerini bulmak" anlamına gelen "evl" kökünden türetilmiştir. Usulcülerden öncekiler, sözgelimi Taberî, te'vili "sözü açıklamak, manasını belirlemeye çalışmak" anlamında almış ve ayetleri buna göre yorumlamıştır. Sonrakiler ise te'vili, "açıklanan sözden kastedilen olayın, onunla anlatılmak istenen şeyin kendisi, yani gerçekleşmesi" anlamında benimsemişlerdir. İlk anlam, zihindeki bilgidir; ikinci anlam zihnin dışındadır. Türkçe'de Tefsir, Kur'an'ın Arapça veya başka bir dille yapılan açıklamalarıdır. Bu açıklamaların ayet, hadis ve sahabe rivayetlerine dayanan tefsirlere Rivayet; başta dil ilmi olmak üzere aklı verilere dayanarak yapılanlara Dirayet Tefsiri denir. Te'vil ise, geçerli bir sebebe dayanarak sözü, ondan anlaşılan açık (zahir) mana yerine, daha kapalı veya ikinci derecede bulunan başka bir manada anlayıp yorumlamaktır²² Sözgelimi, Hz.Peygamberin "her kırk koyundan bir koyun zekat verilmesi"ni içeren hadisinde hukukçular "koyun" lafzından lafzî manayı değil, te'vil yoluyla koyunun kıymetinin verilmesini anlamışlardır.

Çeviri (tercüme) ise, anlamayı sağlamak üzere yapılan özel bir yorumlama biçimidir. Çevirmen (mütercim), iki dil arasında gidişli-gelişli aracılık yapan kişidir ve çevrilecek metnin dünyası ile, okuyucunun

dünyası arasında köprü olur. Hem iki ayrı dilin hem de iki ayrı kültürün yabancılığını gideren işleve sahiptir. Çeviri, bazen aynı dilin farklı devirleri içinde yapılabilir, sözgelimi Göktürk abidelerindeki Türkçe bugünün Türkçe'sine çevrilerek "anlama" gerçekleşir. Çevirmen, çeviri sürecinde gramatik, tarihî ve metinle ilgili pek çok araçla çeviriyi yapar, te'vil ise ifadeleri bizim anladığımız dile dönüştürme çabasıdır.²³

4. Şerhin Modeli:

Tefsir Yöntembilimi veya Usulü

Genel olarak şerhe göre Tefsir ve Fıkıh alanlarında usul adı altında yöntembilim denilecek teorik zeminde çok değerli uygulamalar yapılmıştır. Bu bakımdan şerhin en mühim modeli bu alanlardaki ilkeler olmuştur. Kur'an'ın lafız bakımından aslî şekliyle korunmuş olması, Tefsir ve Fıkıh ilimlerinde yorumlamayı lafza dayandırmış, hadis ilminde ise hadislerin manevî rivayet olması nedeniyle onu yorumlamaya çok daha müsait kılmıştır. Fıkıhta nesnelliği sağlama da çok önemli kıstaslar aranmıştır. Sözgelimi Mecelle'de anlama ve yorumlama yapma faaliyetinde bulunacak yargıç için "Hâkimin temyîz-i tammeye muktedir olması lâzımdır" ilkesi vardır.²⁴ Dolayısıyla Hukuk sahasında nesnellik daha önemli sayılmış ve hüküm çıkaracak müctehidin (hukuk bilgini, fakih) hangi vasıflara sahip olması üzerinde durulmuştur.

Hz.Peygamberin Kur'an'ı anlamada bir zorluğu olmamış, ashabının da bizzat ondan görerek ve duyarak elde ettiği bilgiler dışında bu bağlamda söz konusu olabilecek sorular yine onun tarafından cevaplandırılmıştır. Sonraki süreçte ise yeni şartların kuşattığı durumlarda farklılaşma olmuş, buna paralel olarak ayetlerin yeniden okuma ve anlama çabalarına ihtiyaç doğmuş ve Tefsir Usulü bu

ihtiyacı karşılamıştır. Başlangıçtan itibaren yoğun bir zihni faaliyet ile zengin bir tefsir edebiyatı doğmuş ve bu literatürün zenginleşmesinde çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

Görüldüğü üzere her üç anlamda da, yani Şerh, Tefsir, Te'vil, yorumlama faaliyeti olarak yabancı, kapalı, zaman ve mekan farkıyla uzaklaşmış bir ibare, metin veya nesneyle aşinalık kurmayı sağlar. Başka bir dilden aktarılan veya aynı dilin farklı zaman süreçlerinden uzaklaşan anlamı kapalı edebiyat eserlerini anlaşılır kılmak için yorumlama yapılır. Yorumlama faaliyetlerinden olan Şerhin modeli dini alanda gelişen Tefsir ilmi olmuş ve edebiyatta da klasik eserlerin yorumlaması yapılmıştır. Mevlânâ'nın Mesnevîsi, Yunus Emre'nin bazı şiirleri, Sâdî'nin Bostan ve Gülistan'ı ile Hâfız'ın Divan'ının her çağda Türkçe'ye defalarca çevirisi yapılmış, şerh edilmiş, adeta edebiyatın içinde bir "şerh edebiyatı" doğmuştur.

5.GELENEKSEL METİN ŞERHİ²⁵:

Metni esas alan geleneksel metin yorumlama yöntemidir. Şerh; "açıklama, ayırma, açıklama, açık anlatma" anlamına gelen bir kelimedir. Terim olarak, "bir kitabın ibaresini kelime kelime açıklayarak yazılan kitaba" denilmiştir. Bu yöntem, metni anlama, yorumlama ve açıklama esasına dayalı olarak eskiden beri uygulanmıştır. Geleneksel Metin Şerhi, "hâşiye, tahşiye, hâmiş, telhis, ta'likât" gibi çeşitli adlarla anılarak şerh yapmanın usulü geliştirilmiş, ancak meselenin nazariyatı üzerinde durulmamıştır.

Tefsir ilminin Kur'anı doğru anlama ve yorumlamasında elbette Hz. Peygamber'den sonraki süreçte İslami toplumların birey ve toplum ilişkilerinde yaşadığı fıkhi/hukukî sorunlara çare bulma anlayışının etkili olduğu bilinmektedir. Aynı şekilde edebiyat-

ta da yazılan klasik eserlerin yazıldıkları devirlerden sonraki yeni okur kitleleri tarafından anlaşılması için bir çaba içine girilmiştir. Osmanlı medrese sistemi içinde ilim dilinin Arapça olması, temel dini, tasavvufî eserlerin anlaşılmasını zorunlu kılmaktaydı. Bu bakımdan söz konusu eserlerin dil, gramer ve muhteva bakımlarından anlaşılması yönünde şerhlerin yazılması önem taşımaktaydı.

Kâtip Çelebi her yazarın anlaşılacak için yazdığını belirterek anlaşılabilirlik için üç sebep göstermiştir: a. yazarın düşünce ve ifade bakımından okurun seviyesi üzerinde olması nedeniyle anlaşılabilirliği, b. Yazarın yazısının açık olmasına rağmen başka ilim dallarına gönderme yapılması veya bilinenlerin tekrara düşülmemesi için belirtilmemesi. c. Yazarın kinayeli ve mecazlı bir üslubu benimsemesi ile çok anlamlılığa meydan vermesi. Çelebi, metin yazarının yanlışlığını, bilgi eksikliğini de dikkate almış, fakat şarihten yazara karşı saygılı olmasını önermiştir.²⁶

Şerh, metnin "nasıl" biçimlendiğini dikkat almamış, bunun yerine "neyi" işlediğine yönelmiştir. Bu bakımdan metni şerh eden şarih seçtiği eseri; a. kelimeler (kökeni, anlamı, mecazları, türetilmiş kelimeleri), b. dilbilgisi (gramer), c.İmlâ (yazım) bilgileri, d. metindeki yeri, bağlamı ve işlevi, e. muhteva (şerhin yapıldığı kültür dünyası, ansiklopedik bilgiler), bakımlardan açıklar, yorumlardı. Bazen kendi şiirlerini de ilave ederek, İsmail Rusuhî'nin Mesnevi şerhine Mecmû'atü'l-Letâ'if ve Ma'mûretü'l-Ma'ârif adıyla yazdığı eser gibi şerh üzerinden yeni bir eser yazmış olurdu.

Örnek:1

Şeyh Gâlib, Mevlana'nın Cezire-i Mesnevî'de yer alan aşağıdaki beytini şerh etmiştir:

²² Karaman, a.g.e., s.37.

²³ Bilin, a.g.e., s.23-29.

²⁴ Adnan Taşım, Nassları Anlama ve Yorumlamada Yöntem Sorunu, İstanbul, 2004, s.120.

²⁵ İlhan Genç, Edebiyat Bilimi, Kuramlar-Akımlar-Yöntemler, İstanbul, s.280-282.

²⁶ Saraç, a.g.e., s.123, 124.

*Müstemi' cün teşne vü cüyende şod
Vâ 'iz er mürde şevd güyende şod*

"müstemi": iştmeğe tâlip olan kişi, "cün" çünkü, "teşne" susamış, "ve cüyende şod" ve arayıcı ola, "vâ'iz" mâlûm, "er", "eger" den muhaffeftir, "mürde bûd" ölmüş ise, dahi, "güyende şod" söyleyici ola, meyyit hükümünde şeyh-i fânîfillah çünkü müstemi'de isti'dâd-ı telakkî-i esrâra göre min-kabli'r-Rahmân zinde ve guyende olup hetki astâr-ı gavâmıza mecbûr ve ol tâlib-i sâdıka ta'lim-i ulûm-ı ilahîyyeye me'mûr olur. Pes zann etmesin ki ârifler kendiden ma'ârif sohbetini dirîğ ederler, hâşâ etmezler. Ammâ teşne gerekdir ki bu âb-ı kevserden irvâ edeler. Sen hakkın olmayan ma'ârfi hezâr bâr gûş etsen hatırında kalmaz. Sanma ki vermezler. Amma ehli alır, nâ-ehli almaz. Mücerred ben âşık-ı sâdıkım demekle sana kim inanır. Da'vâ-yı mahabbet eden bî-câre imtihan yok mudur sanır. Heyhat, heyhat, öyle değil, gerçek âşıklara der ü divâr rehber-gûy-ı dil-dâr ve sebg ü mermer sermenzil-i maksûddan peyâm-âver imiş.²⁷

Tahirü'l-Mevlevî (Olgun), aynı beyti sonraki beyitle birleştirerek şu şekilde şerh etmiştir:

"Dinleyen, hakikat dinlemeğe teşne ve tâlip olursa vâiz ölü bile olsa yine söyler"

"Abd-i âciz gerek câmi'de, gerek mekteplerde çok defa tecrübe ettim. Bazı defalar derste iken tabiata bir kasvet âriz olur, canım lâkırdı söylemesini istemez. Takririni kararlaştırmış olduğum bahsin hepsini söyleyemem. Bazen de bilakis neşve husule gelir. Evvelce düşünmediğim şeyler o anda kalbime lâyah olur. Onları sıkılmadan ve dinleyenleri sıkmadan söyledim. Hatta ders zamanının uzamasını isterdim. Bende ki şu hal, dinleyicilerin arzu ve dikkatle dinleyip dinlememesinden başka bir şeyin eseri değildi. Hatta bu, va'z ve takrir gibi derslere

de münhasır kalmaz. Bir mecliste kısa bir fıkra nakleden de ayn-ı te'sir ve teessüre tâbidir. Binaenaleyh iyi söz iştirmek isteyenler, iyi dinlemeğe hazırlanmış ve öylece dinlemiş olmalıdırlar."²⁸

Mevlâna'nın aynı beyti için Şeyh Gâlib ile Tahirü'l-Mevlevî'nin yapmış oldukları şerhler arasında önemli farklılıklar söz konusu olmuştur.

Örnek:2

Haluk İpekten, Fuzulî'nin Su Kasidesi'nde yer alan aşağıdaki beytini şu şekilde açıklamıştır:

*Men lebün müştâkıyem zühhâd Kevser
tâlibi*

*Nitekim meste mey içmek hoş gelir hûş-
yâre su*

"Ben sevgilinin dudağına susamışım, sofular ise Kevser isterler. Tıpkı sarhoşa içki içmek, ayık olana da sus içmek hoş geleceği gibi."

"Men-mest, leb-mey; zühhâd-huşyâr; Kevser-su; mürettep leff ü neşir. Nitekim meste mey içmek...İrsâl-i mesel sanatı yapılmış.

Müştâk, şevk kelimesinden gelir. Şevk; arzu, heves, aşk ve aynı zamanda hararet, ışık anlamlarındadır. Müştâk, hararetle isteyen, çok susayan demektir. Fuzulî burada şeriattan ayrılmış, küfre düşmüş görünüyor: İçki cennetteki Kevser'e tercih edilmiş. Aslında beyti tasavvufî anlamıyla açıklamak gerekir. Kevser: Çokluk, kalabalık nesil, Cennet'te bir ırmağın adı ve Kur'an'ın 108. suresinin adıdır. Kevser, çokluk anlamında kesrettir. Leb ise, teklik, vahdettir. Mey, ilahî aşktır. Fuzulî, bu beytinde, zâhidler dünyaya ait olan şeylerin, yani kesretin peşindedirler. Ben ise dudak, mey, yani ilahî aşkı istiyorum. Vahdete ve fenâfillaha ulaşmak istiyorum diyor."²⁹

Abdülkerim Abdülkadiroğlu bu beyti İpekten'in yorumunu belirtmekle birlikte farklı bir şekilde şerh etmiştir: "Bu beyit Su kasidesinin nesib kısmındadır. Nesibde henüz konuya girilmez. Genelde böyle olmakla beraber bu kasidede Fuzulî'yi biraz farklı mütalaa etmemiz icap edecektir. Kasidemiz su rediflidir. Redifli manzumelerde konu bütünlüğü vardır. Anasır-ı erbaadan su teskindir ve su ile Hz. Muhammed kastedilir. Su rahmettir. Hz. Muhammed de âlemlere rahmet olmak üzere gönderilmiştir.(...) Öğretim ve öğrenimde ağzın büyük önemi vardır. Her şeyden önce anlaşma vasıtasıdır. (...) Kur'an'ı okuma cihetiyle en güzel ağız Hz. Muhammed'in ağzıdır. Zira vahiy meleğinden Kur'an'ı bizzat almıştır."Abdülkadiroğlu, kıraat, ilim, ulema, Kur'an hakkında ayet ve hadislerden örnekler vererek sözü tekrar beytin yorumuna getirir: "Fuzulî'nin hissiyatını dile getirmeye çalışalım. Demek istiyor ki: Ey âlemlerin fahri olan ve âlemlere ancak rahmet olmak üzere gönderilmiş bulunan sevgili resûlüm! Ben senin dudaklarının can atarçasına şiddetli arzusu içindeyim. İlim yolunun gerçek yolcusu olmak üzere ve kararlı bir şekle, manen huzuruna geldim, mübarek dizlerinin dibine oturdum. O şiddetli iştiağ duyduğum mübarek dudaklarından okuyacağın Kur'an-ı Kerim'i dinlemek, öğrenmek, ilahi hükümleri bilmek istiyorum. (...) Zâhidler, dünyanın maddî çokluklarıyla başları dönmüş ham sofular ise hallerine bakmadan bir de Kevser isterler. (...) Sarhoşun başının hoşluğu, şifa verici bir hoşluk değil aksine öldürücü, helak edicidir. Bu helak edici hoşluğu anlayamayan sarhoş mest olmuş bir şekilde içer de içer. Benim aklım başımda. İçki değil, su istiyorum. (...) Su ile okumak arasında da ilgi vardır. Ezberleme kuvveti çok iyi olup bir iki

okuyuşta hafızasına alabilen için "su gibi ezberledi."..deriz."(...) "Kanaatimizce, bir na't olan Su kasidesi'nin bu beyti ile Fuzulî, hayatı boyunca kurtulamadığı fakr-u fâka yolunun teslimiyeti içinde dünya çokluklarını geriye atıp ulemanın mirası olan ilim yoluyla gerçek mutluluğa kavuşabilme dileği ve özleyişi içindedir."³⁰

Görüldüğü gibi örnek olarak verilen aynı beyte, şarihlerin yorumlamaları çok önemli farklılıklar göstermiştir.

5.1. Şerh Nazariyesi

Metin şerhi metodolojisinin (yöntem bilimi) hem teorisi, hem de uygulaması konusunda en önemli temsilcisi Ali Nihat Tarlan'dır. Tarlan, akademisyen olması sebebiyle Köprülü'nün öncülük ettiği Pozitivizm yani bilimsellik yaklaşımını şerhin teorisine uygulamaya çalışmıştır. Bu yaklaşım batıda Pozitivizm ile birlikte yürüyen Morfoloji'nin (Biçimcilik) Şerhe uygulanmasını gerekli kılıyordu. Yukarıda da açıklandığı üzere, her iki anlayışın edebî eseri nesne olarak kabul edip nesne gibi incelemeye yönelmesi, çeşitli teoriler vasıtasıyla sistem, yapı kavramlarının geliştirilmesine yol açtı. Böylece metnin içeriğinden ziyade, içeriği malzeme olarak kabul edip bu malzemenin metnin biçiminde nasıl görüldüğü, bilimsel yöntemle incelemeye başlanmıştır.

Muhtemelen Tarlan, bu yaklaşımlardan etkilenmiş, kendisine has muhtasar bir şerh teorisi ortaya koymuştur. O, "edebî eseri kendi dışındaki ilimlere yarasın diye değil, kendi için tedkik (inceleme) gerektir." görüşüyle, metni, edebiyat tarihinden ayırır ve müstakil olarak incelemenin gereğine inanır: "Edebî eseri anlamak başka, duymak başkadır. Metinler şerhi, (edebî eseri) anlamağa çalışır. Anladığını her zaman anlatabilir. Yolu âfâkîdir, neticeleri objektif maddelerdir. Davasını vesika ile ortaya koyar. İsti-

27 Şeyh Gâlib, Şerh-i Cezîre-i Mesnevî, Erzurum, 1996, s.38, 39.

28 Tahirü'l-Mevlevî, Şerh-i Mesnevî, Konya, 1976, C.3-4, s.1151, 1152.

29 Halûk İpekten, Fuzulî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Ankara, 1973, s.65.

30 Adem Çalışkan, Fuzulî'nin Su Kasidesi ve Şerhi, Ankara, 1992, s.88-94'ten; Abdülkerim Abdülkadiroğlu, "Fuzulî'nin Su Kasidesinden Bir Beytin Şerhi", Türk Edebiyatı Dergisi, Mart 1985, s.21, 22.

fade ettiği ilimlerin daima müspet taraflarını almağa çalışır. Okuyanın zevkine hiçbir zaman müdahale etmez. Bir operatör veya kimyager bî-tarafılığı ile eseri teşrih ve tahlil eder. Müsterek maddelerini bulur.³¹ Tarlan'ın bu görüşünde, a. metni edebiyat tarihinden ayırması ile ve "anlama'ya vurgu yaptığı için Dilthey'in hermeneutik anlayışına, b. "yolu (yöntemi manasında olmalı), objektif" olmasıyla bilimselliğe veya pozitivizme yönelir. Böylece her ikisini teoride terkip etmeye çalışmıştır. Ancak bu yöntemi Fuzulî Divanı Şerhi çalışmasında daha çok anlam boyutunda ve yorumsallık çerçevesinde uygulamıştır. Bu paralelde İstanbul Dârülfünûn'da Ferit Kam ve Tahir Olgun gibi ediplerin edebiyat metinlerini şerh ettikleri bilinmektedir.

Metin şerhi konusunda ve özellikle Eski Türk Edebiyatı çalışmalarının metodolojisi hususunda günümüz akademik çevrelerinde de tam bir birliğin olduğu söylenebilir. Prof. Dr. Mine Mengi'ye göre; "eski edebiyat çalışmalarında geçmişten günümüze; metin tespiti, metin tespiti, metin şerhi, metin izahı, metin tahlili, metin tenkidi, metin çözümlemesi, metin açıklaması, metin eleştirisi vb. terimlerle ifade edilen metin incelemesine ilişkin kavramların, hâlâ ne anlama geldikleri, metin incelemesi içindeki yerleri, farklı, benzer ve aynı olan yanları net olarak açıklık kazanamamıştır."³²

Muhammet Nur Doğan, şerhin nasıl yapılması gerektiğini doğru ve tutarlı bir yorumlamanın ilkelerini belirtir. Ona göre şârih, şerhte önce bütünü oluşturan parçaları tek tek ayırıp bir kenara bırakmakla yetinmemeli, onları tanımalı, şâir ve yazarların içinde bulundukları psikolojileri anlamaya, sanatkarın bilgi ve kültürünün ayrıntısına kadar ulaşılmalıdır. Ancak eski

metinleri şerh edebilmek için bir edebiyat ve kültür lügatine ihtiyaç vardır. O ayrıca şârihin; a. Dini tasavvufi ve felsefi kaynak bilgisi, b. Tarih ve sosyal hayat hakkında bilgi birikimi, c. Bilgi ve kültür dünyasına vukufiyet³³ gibi üç alanda bilgi birikimine sahip olmasını gerekli görmüştür.

Doğan, Tarlan'ı izlemekte ise de Hermeneutik (yorumsallığı) anlamayı Dilthey'in tarihselliğe dayanan nesnellikle ve metinde yazarın inşa ettiği var olan anlamın bulunması yönüyle ele alarak önemsemekte ve şârihin, okur merkezli ve izlenimcilerde görüldüğü şekilde, yer yer keyfilik varan ve metinle hiç alakası olmayan yorumlamalara kesin olarak engel olmak istemektedir.

İskender Pala ise şerhe dair şu yolu izleyeceğini belirtmiştir: "Aradan geçen bunca asırdan sonra klasik şiirimizi layıkıyla hissedebilmek için beyitlerin belli başlı noktalardan şerh edilmesi, "şâir böyle buyurmuş"tan ziyade "Şâir şu kültürle buyurmuş" manası taşıyacaktır. Böylece okuyucu, şiiri kendine özgü kültür ve hayal dünyası içinde yorumlayabileceği bazı ipuçları yakalamış olur" (...) "Mana şâirin içindedir. Bu sebeple biz şâirin kastettiğini sandığımız manayı anlatırken objektif olmaya özen gösterdik."³⁴ Buu görüşüne göre Pala, geleneksel şerhi metin merkezli değil, şâirin niyetini anlamadan hareketle şâir merkezli ve ayrıca okuru takviye edecek şekilde yapacağını belirtmektedir. Bu itibarla şerhleri okura yönelik olmakta ve daha çok öznel bir mahiyet taşımaktadır.

Geleneksel Şerh yönteminde, gramatikal yöntemine benzer bir uygulama görülmüşse de daha çok grameri meydana getiren kelime ve kelime gruplarının anlamları açıklanmış ve yorumlama yapılmıştır. Kelime veya ibare (cümle, paragraf) açıklama esası-

na dayanmaktadır. Bununla birlikte eserin yazarının psikolojik durumu üzerinde asla durulmamıştır. Eserin içeriğinde işlenen konu ile bağlantı kurarak Kur'an, Hadis, tefsir, tasavvuf, mitoloji, tarih gibi alanlardan okur veya dinleyiciye bilgilendirme yapılmıştır. Özellikle şârihin, metni anlama ve yorumlama faaliyeti, kendisinin kapasitesine bağlı olduğu için keyfilikten ve öznellikten uzak değildi. Bunlardan başka şerhlerde estetik değer üzerinde durulmaz, şâirin niyeti, maksadı, psikolojisi hakkında yorum yapılmazdı. Dolayısıyla şerh eserlerinde yorumsallık hakim olduğu için bazen eser merkeze alınarak okura gramerden hareketle bilgi verilmiş, kapalı olan anlam açılarak beyit veya ibarelerin anlaşılması sağlanmıştır. Bu yorumlama bazen de okur merkezli olabilmekte ve şârih metni kendi özneliği, meşrebi istikametinde yorumlayabilmektedir. Hatta şerh gereksiz bir ansiklopedik mahiyet taşımakta, şârih sözgeli metnin bağlamında hiçbir alaka olmadığı halde metnin anlamına tam bir keyfilik içinde farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Hatta mazmun bulma gayreti içinde bir takım zorlamalar yapılabilmekte, her kelime dinî veya tasavvufî amaçla yorumlanabilmektedir.

Metin şerhini daha iyi anlayabilmek için metni anlama ve yorumlama anlayışlarına bakmak ve bu açılardan meseleyi incelemek gerekir. Çünkü metindeki anlamı okur/eleştirmen nasıl anlamalıdır? Her okur anlamı anlamada ve yorumlamada hangi kıstası kullanacaktır? Keyfilik nasıl önlenecektir? "Yorumsallık ve Bilimsellik" kavramlarını şerhte uygulamak mümkün müdür? Bu itibarla bu kavramların dayandığı anlayışları incelemek gerekecektir.

5.2.Şerhte Yorumsallığın Nesnel Boyutu

Ünlü biçimci Todorov yorumlamayı; "şerh, yorum, metin açıklaması, okuma, çözümleme, eleştiri" olarak adlandırmaktadır. Ona göre, yorumlamanın amacı, incelenen metnin anlamını adlandırmaktır. Bu amaç tek başına, yorumlamanın idealini de tanımlar; metnin kendisini konuşturmak; başka bir deyişle, nesneye, "ötekine" sadakat, dolayısıyla öznenin ortadan silinmesidir. Böyle bir yaklaşımla "yorumlamanın dramı" da söz konusu olmaktadır. O, tek ve mutlak anlama hiçbir zaman ulaşamamak; yalnızca, tarihsel ve psikolojik olumsuzluklara tâbi bir anlama ulaşmak mukadder olmaktadır. Yani tarihin ve psikolojinin sunduğu imkanlarla ve ulaşabildiği ölçüde anlama ulaşmak, fakat mutlak anlama ulaşamamak durumuyla karşılaşmaktadır. Yorumlama, en ideal okuma süreci ile gerçekleştirilirse o zaman metin aynı zamanda kendisiyle çakışır. Bu mümkün müdür? Okuma sürecinde her okuma farklı anlam alanı yaratır ve özdeş olamaz. Dolayısıyla eleştiri, yeniden bir yazma faaliyeti olarak incelenen eserin söylemediği bir şey söyler ve sanki yeniden bir eser daha yazar.³⁵

Okuma faaliyeti, edebî metnin mekânı içindeki bir güzergahtır. Metnin anlama ve anlamlandırma faaliyeti ise bu güzergahta çıkmaz sokaklara girmemek metaforu ile izah edilebilir. Anlama matematik formülü gibi rasyonel bir düşüncenin kavramasını ifade etmez. Anlama, zihninin bir başkasının zihnini kavradığı eylemi anlatmak için belirlenmiştir. Anlamak sadece bir düşünme eylemi değildir, aynı zamanda o yer değiştirme ve başka bir kişinin yaşanmış tecrübesinde karşılaştığı dünyayı yeniden tecrübe etmektir.³⁶ Anlama ise anlamlandırma yani yorumlamadır, anlama faaliyetindeki yorumsallık tutarlı ve doğru

³¹ Ali Nihat Tarlan, Edebiyat Meseleleri, İstanbul, 1981, s.192,193

³² Mine Mengi, "Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine" Divan Şiiri Yazıları, Ankara, 2000, s.73; ayrıca Şaban Sağlık, "Şerhten Eleştiriye", Hece Eleştiri Özel Sayısı, s.383-400.

³³ Muhammet Nur Doğan, Eski Şiirin Bahçesinde, İstanbul, 2002, s.14, 15; Sağlık, a.g.m. s.388.

³⁴ İskender Pala, Şiir-i Kadîm, Şiir Şerhleri, İstanbul, 1997, s.11, 12.

³⁵ Tzvetan Todorov, Poetika'ya Giriş, Çev:Kaya Şahin, İstanbul, 2001, s.33-44.

³⁶ Richard E. Palmer, Hermenötik, Çev:İbrahim Görener, İstanbul, 2003, s.157, 158.

olmak için bazı ilkelere bağlı olmayı gerekli kılar:

1. Yorumsallık, esas itibarıyla tarihiliktir. Dilthey'in Kant'ın "saf aklın tenkidi"ne karşı geliştirdiği "tarihsel aklın tenkidi" teriminde belirttiği üzere, biz kendimizi "iç gözlem yoluyla değil, tarih aracılığıyla bilebiliriz." Hayatı bilimin kuralları içinde anlayamayız. Ancak anlamayı da keyfilikten uzak tutup doğru yapabilmek için tarihsel bilinç kazanmak lazımdır. Tabiat bilimlerinde gücü matematikle açıklarsak, Manevi ilimlerde anlam'ı tarih'le anlarız. Başka bir ifade ile bir edebi metnin yorumunda tarihsel bilinçle metnin anlamını kavrar ve doğru anlamayı sağlarız.³⁷

2. Yorumsallık, dilseldir. Edebiyat eseri ister sembolik ister açık bir dil örgüsü içinde işlenmiş olsun her iki halde de onun içerdiği anlam alanı gramer yardımıyla anlama çalışmasına tabi tutulur. Bu anlama, bir daireyi andıran hermenötik döngü faaliyeti içinde gerçekleşir. Parça-bütün ilişkisi içinde tek tek kelimelerden mısra veya beyti oluşturan anlam bütününe, bütünden de parçaya gidilmesine, bağlamdan ayrılmadan yönelmek gerekir. Burada sezgi de önemli bir unsurdur.³⁸

3. Yorumsallık metinle diyalog kurmadır. Metinle iletişim kurmak için yorumcunun metinle, metnin şairi ile bir diyaloga girmesi gerekir. Sözelimi Gâlib'in bir beytini şerh edecek yorumcu, sadece dilsel seviyede değil, beyitle kuracağı diyalog sırasında aynı dili ve konuyu paylaşmalıdır. Böyle bir ön anlama için bilimsel bilgiye sahip olmayan yorumcu gerekli diyaloga kuramaz.

4. Yorumsallık metne dayanan nesnelliktir. Buradaki nesnellik, bilimselliğin kesin ve mutlaklığı değil tarihsel gerçekliğin nesnellik'idir. Bilimdeki deneyin yerine burada esas olarak "akıl" doğrulayıcı bir işlev taşır.

Tarihin nesnel gerçekliği, kendisini zihnin öznelliğinde yansıtmaktadır. Nesnelliğin temeli konuşanın öznelliğinde değil, dilde ve dil aracılığı ile ifadesini bulan gerçeklikte yatmaktadır. Okur, metni keyfince yorumlayacağı bir nesne olarak görmemeli, metinle köprü kurup bütünleşerek metnin tarihsel uzaklığının üstesinden gelmelidir. Bu nesnelliği sağlarken pozitivistin Tarihselci veya Araştırmacılık yöntemi vasıtasıyla elde edilen bilgi ve belgelerden yararlanır. Aksi takdirde sözelimi Şeyhî'nin Harnâme'sini yorumlarken kendi zihnini metin aracılığı ile boşaltır, doğru olmayan anlama-yorumlama faaliyeti yapmış olur. Halbuki eserin ve şairi Şeyhî'nin yaşadığı tarihî sürecin atmosferi bilimsel bilgi ve belgelerle yorumlanmalıdır. Hirsh'in belirttiği gibi eserde, pazartesi başka, Salı başka anlam olmaz. Araştırmacıya düşen yazarın niyetini bilerek esere koymuş olduğu anlamı bulmaktır. U.Eco ise, yazarın niyeti yerine "metnin niyeti"ni temel alarak anlamın metinde sabit ve değişmez olduğunu, hatta yazarın bile yazdığı metnin anlam içeriklerini, bilinç dışı mesajlarını tam olarak bilmeyeceğini belirtmiştir.³⁹

5.3. Şerh ve Bilimsellik:

Şerh metodu üzerine teorik görüşler ileri süren bilim adamlarının bilimsel terimi yerine "objektiflik" veya "bi-tarafılık" gibi terimleri tercih ettikleri görülmektedir. Esasen bilimsellik terimi, olgu incelemek için sebep-sonuç ilişkisine dayanan determinizmi temel ilke kabul eden Pozitivizmin ilkesidir. Söz konusu ilke İnsanî ilimlerde bu manada somut olgu olmadığı için kolay yerleşmemiş ve farklı anlamlarda kullanılmıştır.

Pozitivizmin insan bilimlerinde gerçekleştirmek istediği hayallerden biri, -özel, kırılğan ve sonuçta keyfi olan- yorumlama ile, kesin ve emin (mutlak bilgi) bir faaliyet

olan betimleme (tasvirî) arasında bir ayrım, hatta zıtlık kurma. Bu bakımdan bilimsellikte olgu'yu bilimsel yöntemle açıklamak esastır. Edebi eserde Olgu'dan neyin anlaşılacağı hususu; a.pozitivistlere/tarihselcilere, b. biçimcilere göre açıklanmıştır. Pozitivistler olgu'dan tarihi ve sosyal olayları anlamışlardır. Biçimciler ise olgu'dan edebi eserin edebiliğini sağlayan şiir dilini, imgeler sistemini, ritmini, ritim-sözdizimi ilişkisini, melodiyi, tonlamaları, armoni denilen genel ahengi, kısaca şiirin yapımını gerçekleştiren teknik'ini anlamışlardır.⁴⁰ Bu çerçevede Valery, Jakobson, Todorov, Poetika; Roland Barthes, Edebiyat bilimi terimini kullanmış, ancak birbirine yakın içeriği kastetmişlerdir. Pozitivizm, yani bilimsellik, 19. asrı çok etkilemiş olduğu için bütün 'yorumlar'ı bir kenara bırakarak yapıtların saf 'tasvirî/betimleme'sinden ibaret olacak bir "bilimsel eleştiri" amacını gütmüştür.

Bu itibarla ilk pozitivist Taine ile Akademik Araştırmacılık'ın yolunu açan G. Lanson tarafından böyle bir Edebiyat Bilimini kurmak için çeşitli projeler oluşturulmuştur. Ancak bu projelerle yapılan bilimsel tasvirler bilimde olduğu üzere mutlak bilgiye ulaşılarak yorum yapmayı önleyemedi. Çünkü edebiyat eserinin prizmayı andıran özelliği bilimselliğin mutlaklığını aşmıştır. "Halbuki amaç, artık tekil yapıtın betimlenmesi, anlamının adlandırılması (yorumlama) değil, bu özel metni üreten genel yasaların ortaya çıkarılmasıdır." Bu amaç sözelimi biyoloji alanında gerçekleştirirken sanat faaliyeti olan edebiyatta her eseri yorumlayarak o eserdeki anlam/anamlardan mutlak yasalar ortaya çıkarılamaz. Bir insan organizma planında incelendiğinde ondan genel yasalar elde edilebilir. Buna karşılık Pozitivizm bilimselliği sözelimi Leyla ve Mecnun'un anlam tabakalarını,

anlamaların şifrelerini çözmeyi amaçlamaz; aksine ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlar. Ancak psikoloji, biyoloji bilimleri gibi kanunları nesneler dünyasında aramaz, edebiyatın içinde arar. Bu durum, edebiyata hem soyut, hem de içsel bir yaklaşımdır.

Biçimcilere göre, Edebiyatın bilimselliği "edebiyat söylemi" yani "özgül söylemin" özellikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bilimin nesnesi olması gerektiği için edebiyat biliminin nesnesi de R. Jakobson'un Rus Biçimciliği'nin ilkesi olan "edebîlik" olmalıdır. Edebiyat bir olgudur, ama edebîlik soyuttur. Eseri "yapı" haline getiren, onun malzemesi değil, bu malzemenin "nasıl" düzenlendiğini sağlayan edebîliktir. Dolayısıyla bilimsellik anlam peşinde değil, biçimin sabitleştirdiği anlamı bulmaya şartlanmıştır. Ünlü Biçimci Todorov, Edebî metni; a. Anlambilimsel Görünüş, b.Sözel Görünüş, c. Sözdizimsel Görünüş gibi üç ana başlık altında incelemiştir.⁴¹

Hermeneutik veya Şerhte olduğu gibi amaç, şairin yarattığı somut eseri farklı sözlerle anlatmak, onun (içindeki tarihi, sosyolojik, psikolojik malzemenin) özetini vermek değildir. Bundan böyle amaç, edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine dair bir teori sunmaktır. Bilimsellik, edebiyata dair imkânların bir tablosunu (bilimdeki tablolar gibi) oluşturmaktır. Böylece edebiyat eseri bilimde olduğu gibi, deney yapılması ve elde edilen özgüllüklerin tabloda gösterilmesi gibi kendisinden başka bir şey üzerine yansıtılmış olacaktır; "ancak yapıtın kendisinden farklı olan bu şey heterojen bir yapı değil, edebiyat söyleminin ta kendisi olacaktır."⁴²

Geleneksel Şerh metodu, bilimselliği (pozitivist ve morfolojik) dikkate alarak edebiyat metinlerini incelememiştir. Gerçi

37 Richard E. Palmer, A.G.E., s.137-147, 311,312.

38 Palmer, a.g.e., s.124.

39 Sevinç Ergiydiren, "Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar", Hece Eleştiri Özel Sayısı-6, Temmuz 2003, s.337, 338.

40 Daha geniş bilgi için bkz: Eyhenbaum, a.g.m., s.30-70; Viktor Şklovski., "Teknik Olarak Sanat", Todorov, a.g.e.s.71-90.

41 Geniş bilgi için bkz: Todorov, Poetika'ya Giriş, (PG) Çev:Kaya Şahin, İstanbul, 2001, s.45-95.

42 Todorov, a.g.e., (PG) s.35-37.

şerhler, gramer bilgileri vermişler, belagatin imkanlarından yararlanmışlarsa da bu durum, metnin açıklanması maksadını aşmamıştır. Halbuki XIX. asrın gelmiş olduğu süreç olan bilimselliğin nesne olan edebiyat eserine bakışı bilindiği gibi Taine'de organizma, G.Lanson'da tarihsellik, F. De Saussure'de sistem, C.Levi-Strauss ve A.J.Greimas'ta yapı, Propp'ta işlev, R. Jakobson'da edebilik, Todorov'da söylem, R.İngarden'de tabakalar şeması, Jauss'ta beklenti ufkı, W.Iser'de repertuar, Stanley Fis'te yorumlama stratejileri⁴³ gibi kavramlarla olmuştur. Adı geçen Edebiyat bilimcileri, bu kavramlarla, nesne olan eseri çözümleyerek kültürde ve dilde olan yapıları anlamaya çalıştılar. Bilimin ve dolayısıyla insan bilimlerinin amacı, insanı şekillendirmek değil, insan zihninin yarattığı dil ve kültür ürünlerinin yapılarını çözümlemek olduğu için bu amaca yönelik kavramlar icat ettiler. Bilimin eseri çıplak manada nesne olarak algılaması, şerhin dünya görüşüne uymuyordu. Şerh, metni kutsala yakın bir anlam deryası görüp bu anlamın okura ulaştırılmasını amaçlamıştı. Dolayısıyla şerh yöntemi hep metnin gizli anlamlarıyla ilgilendi. Bundan dolayı da zaman zaman yazar/şairin yerine geçerek okur merkezli bir anlayışla metni yeniden yazmaya bile yaklaşmışlardı.

Bilimselliği temel alan yöntemler ise, aynı zamanda yorumlamayı da dikkate almışlar, fakat metinde var olan derin yapıları anlamı, biçimden hareketle ve yakın/derin okumalarla gerçekleştirmeye yönelmiştir. Bilimsellik ve Yorumlama arasında birbirini tamamlayıcılık ilişkisi vardır. Edebiyat biliminin üzerine teorik bir düşünüş gerçekleştirirken var olan yapıtlara dair gözlemlerden destek alınır ve bu işlem yapılırken Yorumlama'dan yararlanır Yorumlama, Edebiyat bilimini hem önceler, hem de

Edebiyat biliminin ardından gelir. Edebiyat biliminin kullandığı kavramlar, somut çözümlemenin (yorumlama) gereklilikleri uyarınca oluşturulur. Somut çözümleme ise ancak doktrin tarafından geliştirilen araçları kullanarak ilerleyebilir, ancak bunlar ikincil etkinliklerdir. Eleştiri eseri de Edebiyat bilimi ile yorumlama arasında gidip gelen iç içeliktir. Ama bu iç içelik, soyut anlamda bilimselliği ve yorumlamanın hedeflerini birbirinden ayırt etmeyi önlememelidir.

Edebiyat bilimi, edebî eserin edebiliğini temel alırken, diğer bilimlerde edebiyat eserini nesne olarak alırlar. Dilbilimden esinlenen bir edebiyat çözümlemesi, psikanalizden esinlenen başka bir çözümleme, sosyolojiye dayanan bir çözümleme yapılabilir. Freud, edebî yapıtları çözümlemiştir, ama bu psikanalize girer, Edebiyat bilimine girmez. Her bilimin kendi kuralları vardır, tıpkı fizik, kimya gibi bilim alanlarının ayrı ve sınırlı olduğu gibi. Diğer bilimlerde edebiyattan yararlanabilirler ve bunlar ilgili bilim dallarının birer parçasıdır. Bir metnin psikolojik veya sosyolojik çözümlemesi neden edebiyat biliminin parçası olsun?⁴⁴

Edebiyat bilimi, yapısalcılık ile ne derece ilgili ve ilişkilidir? Yapısalcılık çok anlamlılık taşır ve her alanda bir yapısalcılıktan bahsedilir. Edebiyat biliminin nesnesi empirik olguların (edebiyat yapıtlarının) toplamı değil, soyut bir yapıdır. Yapısalcılık kendi iç mantığı gereği edebiyatın yapısına mekanik bakar. Dili bir iletişim sistemine veya toplumsal olguları bir kodun ürünlerine indirger ki burada ayrılırlar. Edebiyat bilimi, dilbilim ile bilimsel etkinliğin genel metodolojisi nezdinde, az ya da çok mutlak bilgiye ulaşma çabası, yöntemi ve okulu olma hususlarında ilişki içinde olmuştur. Çünkü her ikisi iki ayrı disiplindir ve aynı zamanda edebiyatı nesne olarak alan sadece

Edebiyat bilimi değildir. Sözgelimi dilbilimin nesnesi olan edebiyatı dilbilgisi, sesbilgisi, anlam bilgisi gibi alt şubeleri de inceler. Ayrıca antropoloji, psikanaliz, dil felsefesi de edebiyatla ilgilenir. Dolayısıyla Edebiyat bilimi, dili nesne olarak benimseyen bütün bilimlerden destek alabilir. Aynı şekilde söylemlerin genel bilimi olan Retorik'in de ilgi alanından yararlanacaktır.⁴⁵

Sonuç:

Bu çerçevede şerhin mahiyeti itibarıyla yorumsallık ile iç içe olduğu ancak bilimsellik ile iç içe olamayacağı anlaşılmaktadır. Çünkü Metin Şerhi teorisinin Batıdaki eleştiri teorileri ve yöntemleriyle paralel bir gelişmesi olamamıştır. Bununla birlikte şerhin, bilimselliği temel alan yöntemlerle üretilen bilgileri kullanarak metnin tarihselliğini anlamada araç ve gereç işlevi sağlayabileceği kesindir. Bilindiği üzere Türkiye'de Edebiyat Tarihi ve Tarih alanlarındaki akademik çalışmaların merkezine "bilimsellik" ilkesini ilk defa Fuat Köprülü kazandırmıştır. Onun, G. Lanson'ın Pozitivizm yaklaşımından geliştirdiği Yeni Pozitivizm veya Akademik Araştırmacılık yöntemini uyarlamasıyla yazdığı Türk Edebiyatı tarihine dair değerli makale ve eserleriyle şerhler için gerekli tarihi atmosferi inşa etmenin yolunu açmıştır. Onun açtığı yoldan bugün Türkiye üniversitelerinde Türk dili ve edebiyatına ait yapılan akademik çalışmalar sürmektedir. Bu çalışmalar azımsanmayacak seviyelere ulaşmıştır. Dolayısıyla şerh yapacak şâihlerin doğru ve tutarlı yorumlamalar için bu alanda yapılmış olan bilimsel akademik çalışmalardan yararlanması gerekir. Aksi takdirde her şerh tam bir öznellik içinde keyfi yorumlamalara dönüşecektir. Halbuki metnin yorumu için önce metnin tarihselliğini ilgilendiren bütün bilimsel araştır-

malar temel alınmalı ve yorum için öznellik bundan sonra gelmelidir. Bu noktada Haluk İpekten, şerh metoduna doğru ve tutarlı yorumsallık kazandırma noktasında yeni bir açılım kazandırmıştır. Önce Lisans, sonra da akademik çalışmalarda yoğun çabalar sonucu başlattığı şüara tezkireleri projesi her çağın edebiyat muhitlerini somut bilgilerle takviye etmiştir. Buna paralel olarak Fuzulî, Bâkî, Nefî, Nâîfî, Şeyh Gâlib gibi her devrin en değerli şairlerinin önce Pozitivist yöntemle biyografisini, edebî kişiliğini temel alması, daha sonra da şerh terimini kullanmadan şairlerin şiirlerini açıklamıştır. Onun bu nesnel yaklaşımı model olarak şerhe yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Muhammet Nur Doğan, Fatih Divanını⁴⁶; Ahmet Atilla Şentürk Osmanlı Şiiri Antolojisi⁴⁷ adlı eserinde her asrın önemli şairlerinin biyografileriyle birlikte şiirlerini şerh etmişlerdir.

Pozitivizmin "olgu" kavramına benzer bir yaklaşımı, Metin Tahlili yöntemiyle Mehmet Çavuşoğlu Necatî, Harun Tolasa ise Ahmed Paşa Divanlarına, söz konusu divanların içeriğini meydana getiren olguları tasvirî şekilde uygulayarak incelemişlerdir. Bundan başka Cem Dilçin, Fuzulî'nin bir gazelini hem Şerh hem de Yapısalcılık yöntemine göre incelemiştir.⁴⁸ Pozitivist yaklaşımın Sosyoloji yöntemiyle yapılan çalışmalarda ise Divan edebiyatının aynı zamanda devrinin "düşünce, duygu ve hayal" unsurlarının mazmunlaştırılarak estetik malzeme olması olgular çerçevesinde kanıtlanmaktadır. Mine Mengi Nâbî'nin eserleri, Tunca Kortantamer Atayî'nin Hamsesi ile Nabi ve Nedim'in bazı şiirlerini bu yöntemle inceleyerek Divan şiirinin işlevselliğini bilimsel olarak ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak Şerh, bilimsellik yerine yorumsallığı ilke edinmiştir. Ancak burada bilimselliğin daha çok biçimcilerin

43 Hilmi Uçan, "Dil, Yazar, Metin, eleştir Bağlamında Yapısalcılık", Hece Eleştiri Özel Sayısı-6, Temmuz 2003, s.209,210; Ergiydiren, a.g.m., s.340-354.

44 Todorov, a.g.e, (PG), s.38,39.

45 Todorov, a.g.e, (PG), s.40,41.

46 Muhammet Nur Doğan, Fatih Divanı Şerhi, İstanbul, 2006.

47 Ahmet Atilla Şentürk, Osmanlı Şiiri Antolojisi, İstanbul, 1989.

48 Cem Dilçin, "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", Türkoloji Dergisi, C.9, Ankara, 1991, s.43-98.

geliştirdiği yöntemle varmaya çalıştığı kesin ve mutlak anlam peşinde olduğu unutulmalıdır. Dolayısıyla yorumsallıkta ise iki boyutlu bir durum söz konusudur. Okuru merkez alan yorumsallıkta öznellik söz konusu olmakta ve okur metni yakın okumalarla anlamlandırmaktadır. Bu durum ise metne keyfi anlamlar yüklenebilmesine yol açmaktadır. Metin'i merkez alan yorumsallıkta ise nesnellik vardır ve dolayısıyla metni anlama faaliyeti için tarihselliği dikkate almak ve bilimsel araştırmacılıkla metni yorumlamak doğru ve tutarlı anlamayı sağlamaktadır.

KAYNAKLAR:

- Adnan Taşım, Nassları Anlama ve Yorumlamada Yöntem Sorunu, İstanbul, 2004.
- Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, İstanbul, 1979.
- Ali Nihat Tarlan, Edebiyat Meseleleri, İstanbul, 1981.
- Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İstanbul, 1994;
- Kaya Bilgegil, Edebiyat Bilgi ve Teorileri, Belagat, Ankara, 1980.
- Halûk İpekten, Fuzulî, Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Ankara, 1973.
- Hayreddin Karaman, vd., Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir I, Ankara, 2006.
- İlhan Genç, Edebiyat Bilimi Kuramlar-Akımlar-Yöntemler, İzmir, 2007.
- İsmail Tunalı, Estetik, İstanbul, 1989.
- M.A.Yekta Saraç, "Klasik Edebiyat Bilgisi:Belagat" Türk edebiyatı Tarihi, İst., 2006, s., 334.
- Manon Maren-Gresibach, Edebiyat Biliminin Yöntemleri, Çev:Arif Ünal, Ankara, 1995.
- Mine Mengi, "Metin Şerhi, Tahliili ve Tenkidî Üzerine" Divan Şiiri Yazıları, Ankara, 2000.
- Muhammet Nur Doğan, Eski Şiirin Bahçesinde, İstanbul, 2002.
- Rene Wellek-Warren Austin, Edebiyat Teorisi, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir, 2001.
- Richard E. Palmer, Hermenötik, Çev:İbrahim Görener, İstanbul, 2003.
- Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, Ankara, 1993.
- Tahsin Görgün, Anlam ve Yorum, İstanbul, 2003.
- Tzveton Todorov, Yazın Kuramı, Çev: Mehmet Rifat, Sema Fırat, İstanbul, 2005.
- , Poetika'ya Giriş, Çev:Kaya Şahin, İstanbul, 2001.

Fuzulî'nin Kasîde-i Kalemîyye'sinin Şerhi

Prof.Dr. Muhammet Nur DOĞAN

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Klasik edebiyatımızın büyük şairi Fuzulî'nin divanında yer alan ve Mustafa Çelebi övgüsünde kaleme alınmış bulunan "Kasîde-i Kalemîyye" unvanlı 35 beyitlik şiir, "kalem" redifli bir kasidedir. Bilindiği gibi kasideler genellikle sonlarındaki redif ve kafiyeyle anılırlar. Gül kasidesi, bahar kasidesi (bahâriye), kış kasidesi (şitaiye), at kasidesi (kasîde-i esbiye), kılıç kasidesi, hançer kasidesi gibi...

Daha önce yaptığımız poetik konulu çalışmalarda ve yayımladığımız makalelerde de ifade ettiğimiz gibi, kasideler divan şairlerinin şiir ve şair ile ilgili konularda bütün bir klasik şiirin sistemli birikimini ve anlayışını dile getiren ifadelerle yer verirler. Yani bir bakıma klasik şiirin şiir felsefesinin ipuçlarına biz en fazla olarak kasidelerde rastlarız. Kasidelerin şairin kendini övdüğü fahriye bölümleri bu poetik düşüncelerin en yoğun bir şekilde sergilendiği yerler olarak karşımıza çıkar. Şairler bu bölümlerde kendilerini överken, şairlikteki kudretlerinden bahsederken ve şiirlerinin ne ölçüde orijinal, ne ölçüde güzel ve hattâ mucizevî bir eda ile söylenmiş olduğundan dem vururken bize iyi bir şiirin nasıl olması gerektiği, hattâ şiirin, anlamın, sözün, lafız ve mana ilişkilerinin, şairlik denilen özel halin ne olduğu ile ilgili klasik şiirin asırlar içinden süzülüp gelen birikimini, bir anlamda şiir ve sanat felsefesinin esaslarını aktarırlar.

Fuzulî'de bu bildiride ele aldığımız Kasîde-i Kalemîyye'sinde baştan sona kadar kalem anlatmış ve kalem sembolü altında şairi, şiiri, sözü, anlamı, sanatı ve estetiği tanımlamaya çalışmıştır.

Bildirimiz aslında bir metin şerhi çalışmasıdır. Beyitler teker teker gündelik dile çevrilecek, ardından, poetik dikkat ön planda tutulmak sureti ile şiirin arka planında bulunan, zaman zaman da sürprizli şekillerde karşımıza çıkan unsurlara ulaşılmaya çalışılacaktır.

Burada bir kere daha ifade edelim ki, metin şerhinde asıl amaç kelimelerin birbiri ile özel bir şekilde ilişkilendirilmek sureti ile metnin arka planına gizlenen beşerî (psikolojik) ve ictimai (sosyal) gerçeğe ulaşmak; önce, şairin bu şiiri yazarken içinde bulunduğu ruh halini anlamaya çalışmak, tabir caizse beyninin kıvrımlarına ve kalbinin odacıklarına misafir olmak, daha sonra da şiirin yazıldığı zamanın, mekanın ve sosyal yapının gerçeklerini keşfetmeye gayret sarfetmektir. Bu sebeple, denilebilir ki, her metin şerhi çabası aslında bir dil ve edebiyat arkeolojisi çalışmasıdır.

Şimdi beyitleri teker teker ele alıp şerhlerini yapalım:

*Meger kılar rakam-ı vâsf-ı hatt-ı yâr kalem
Ki hatt-ı yâr kimi oldı müşg-bâr kalem¹*

¹ "Kamış kalem, sevgilinin yanaklarındaki ayva tüylerini yazı ile öylesine vâsf etmeye başladı ki; sevgilinin yüzündeki bu tüyler gibi misk saçıcı hale geldi."

Klâsik şiirimizde yazı yazmak için yapılan mürekkep, siyah rengi ve içine kokulu maddeler konulması sebebi ile "müsg-bâr" yani misk saçıcı olarak nitelendirilmiştir. Sevgilinin yanaklarında biten koyu renkli ayva tüyleri de, yine rengi ve bu tüylerin arasından sızan misk kokulu ter dolayısıyla misk saçıcı olarak vasf edilmiştir.

Aslında şiir için kullanılan "misk saçan" sıfatı; yazısının siyah rengi ve mürekkebin içindeki güzel kokulu maddelerden dolayı olmaktan çok, insanı güzel bir koku gibi mest eden hoş anlamlar taşıyor almasından kaynaklanmaktadır. Yani şiirin içinde görünmez ve ancak hissedilebilir durumdaki güzel anlamlar, mecazî olarak misk saçıcılık şeklinde tanımlanmıştır.

Aynı şekilde, sevgilinin yüzündeki ayva tüylerinin misk saçıcılığı da bu tüylerin misk gibi siyah oluşu ve arasından güzel kokulu terlerin sızması sebebiyle değil; güzel yüzün içerisinde çok hoş bir görünümle yer alıyor olmasından dolayıdır.

*Meğer diler sıfat-i lâl-i yâr ede tahrîr
Ki lâl-i yâr kimidir güher-nisâr kalem²*

Kalem bu sefer sevgilinin lâl (yakut) gibi kırmızı ve parlak dudağını tanımlamaktadır. Kalem sevgilinin dudağının bu üstün sıfatlarını sıralarken kendisi de aynı sıfatlara bürünmekte ve mücevher saçır hale gelmektedir. Yine ifade etmek gerekmektedir ki, bu beyitte kalemin sıfatı olarak zikredilen "güher-nisâr" sıfatının mecazî anlamı "inci, yakut, mercan gibi güzel ve renkli sözler, şiirler yazar hale gelmek"tir.

*Eger cefâ çeke sûret-nigârdan yüz yıl
Demen çeke sıfat-ı sûret-i nigâr kalem³*

Kalem bu beyitte güzel resimler yapan

bir ressama, yahut, bir heykeltraşa benzetilmiştir. Kalem, elbette şairin sanat kudretini temsil eden bir semboldür. Fuzulî'nin "kalem" sembolü altında anlatmak istediği şey; şairin "tab'ı" yani, şair tabiatıdır. İşte bu tab', kalemin kişiliğinde ortaya çıkarak ve söz (şiir) malzemesini kullanarak adeta bir ressam veya bir heykeltraş gibi güzellerin şeklini tasvir etmektedir. Beyitten, şiir ve edebiyatın, hemen bütün sanat nevelerinin temel özelliklerini bünyesinde taşıdığını, yani şiir ile resim, heykel ve musikî gibi sanatların icra edilebileceğini de göstermektedir. Çünkü söz insanî faaliyetlerimizin temel unsuru olduğu gibi, bu faaliyetlerin güzellik sahasında tecellisi olan edebiyat ve şiir de bütün sanat faaliyetlerinin aslî unsurlarını kendinde toplamıştır. Şair ve edip isterse, söz vasıtası ile ve edebiyatın en fonksiyonel aracı olan teşbihi (istiare, mecaz, tasvir) kullanmak sureti ile hayatın renkli aynası olan edebiyatın sayfaları üzerinde resim yapabilir, heykel yontabilir, görkemli mimarî yapılar vücuda getirebilir ve nağmelerin en güzelini besteleyebilir. Çünkü edebiyat, sanat denilen çok katlı muhteşem binanın kral dairesidir. Bu dairede ikamet etmekte olan en yüce konuk ise, hiç tereddüt etmeden söyleyebiliriz ki, şiirdir.

*Yazanda mîm ü elif ol kad ü dehâna şebîh
Kemâl ü sihrine çok kıldı iftihâr kalem⁴*

Kalem bu sefer bir büyücüye ve sihirbaza benzetilmiştir. Büyücüler kalem ile birtakım büyülü yazılar yazıp ve şekiller çierek hayatın gidişatını ve insanların yaşamının akışını değiştirmeyi amaçlarlar. Kalem de

"mim" ve "elif" harflerini sevgilinin boyu ve ağzı şeklinde yazarak büyü yapmıştır. Artık kendisinin sanat kudreti ve sihrinin gücü ile ne kadar iftihar etse, azdır.

Divan şiirinde sevgilinin dudağı, küçüklük ve kapalılık bakımından "mim" harfine benzetilir. Boyu ise, uzunluk ve düzgünlük açısından "elif" olarak tasvir edilir. "Mim" harfinin ebced hesabındaki karşılığı (40); "elif" in ise (1)dir. Bu iki rakamın toplamı (41) sayısını verir. Bu sayı ise çeşitli büyüler yapılırken kullanılan bir tekrar unsurudur. Bu, 41 sayısından istifade edilerek yapılan büyülerle ilgili olarak çeşitli kaynaklardan şu örnekler alınmıştır:

"Bir top kırmızı biberin çekirdekleri çıkartılarak kırk bir tanesi ayrılır, diğerleri atılır. Her çekirdeğe bir Yasin suresi okunur ve bu çekirdekler tekrar biberin içine doldurulur. Biber ateşe atılırken de "Bu biber nasıl yanarsa benim için öyle yansın, bana gelsin!" denilir.

Kırk bir tane nohutun herbirinin üstüne bir İhlas suresi okunur. Sonra nohutlar bir kaba konularak ağır ağır pişirilirken sevmesi istenen kimsenin adı tekrarlanır. Nohutlar iyice pişince o kişinin içine büyük bir aşk ateşi düşer. Her şeyi terk ederek koşa koşa geldiğine inanılır.

Bir sicime kırk bir düğüm atılır. Bu, istenen kişinin geleceği sırada kapının önüne bir paspasın altına yerleştirilir. O kimse oraya bastığı an bağlanmış olur.

Kırk bir tane baklanın üstlerine bir adet Esmâ çekilir. Ondan sonra baklaların her gece bir tanesi ateşe atılarak, "...Benim aşkımdan yanıp tutuşsun ve hemen gelsin." denilir. Kırk bir gece içinde istenen kişinin geldiği söylenir.

Bir kızın sevgilisine, bir kadının kocasına güzellik muskası yapmak için kullanılır.

mamış bir el aynasının üstüne güzel görünmek isyetenin adı, is mürekkebi ya da toprak boyası kullanılarak, tüy, kanat teleği ya da başka bir nesneyle yazılır, kurumadan silinir. Bu iş yedi defa tekrarlanır. Aynanın ortasına bir damla mürekkep ya da toprak boyası damlatılır. Damlatma sırasında kızın ya da kadının adı söylenip "Vech-i ahsen yâ Halik" (Ey yaratıcı bu en güzel yüzdür) denir. Boya damlası aynanın üzerinde kuruduktan sonra yetmiş "Halakallahu beşer fi sureti'l- melek" (Allah insanı melek kılığında yaratmıştır), kırk bir kez "Mâşallah subhânallah" diye söylenir, aynaya üfürülür.

Bir şeker veya tatlı üzerine kırk bir adet "Bismillahirrahmanirrahim" okunur ve sevilen kimseye yedirilir. O kimse o andan itibaren neşe, huzur ve sevgi duyar."

*Velî hırâm ü tekellüm verir de âciz olup
Hatma çekdi hat ü oldı şerm-sâr kalem⁵*

Kamıştan yapılan kalem, sertleşmesi için değişik maddelerin içerisinde bekletildiği ve bir nevi yandığı için rengi siyaha çalan bir kırmızılık alır. Şair kalemin bu kırmızı renginden yararlanmak suretiyle teşhis ve hüsn-i talil yapıyor. Buna göre; kalem, aslında öyle güçlü bir ressamdır ki, yaptığı resimlere neredeyse yürüme ve konuşma özelliği kazandırmaktadır. Ancak, sevgilinin şeklini çizmeye, onu resmetmeye gelince bunu başaramaz ve bu yüzden utancından kıpkırmızı olur. Bu, aslında şairin sevgilisinin güzelliği karşısında nutkunun tutulması demektir.

*Ne yerde kim yürür nâfe nâfe müsg döker
Tutup durur revîş-i âhû-yi Tâtâr kalem⁶*

2 "(Yine) sevgilinin lâl (gibi kırmızı) dudağını vasf eden bir şiir yazmak istediğinde de, sevgilinin lâl dudağı gibi mücevher saçıcı hâle gelir."

3 "Kalem, güzellerin suretini çizmek için yüz yıl cefa çekse de, sanmayın ki, o sevgilinin şeklini çizmeyi başarabilir."

4 "Kalem, "mim" ve "elif" harflerini sevgilinin boyuna ve ağzına benzeterek yazdığında, sihirli gücü ve sanatının kudreti ile çok iftihar etti."

5 Kalem her ne kadar şiir yazdığında cansız canlandırıyor ve konuşturuyorsa da, o güzel sevgilinin tasvirini yaparken, yüzü utancından kıpkırmızı kesildi.

6 Kalem her nerede koşturup durursa, yürüyüşünü Hoten ceylanının yürüyüşüne benzeterek, oraya halka halka müşk döker.

Kalem bu beyitte de Tatar (Türkistan, Hoten) ülkesinde yaşayan bir çeşit ceylana benzetilmektedir. Bilindiği gibi Tatar ahusu "nâfe" adlı güzel kokulu bir maddeyi göbeğinde taşır ve dışisini çekmek için zaman zaman bunu yere bırakır. İşte çok eskiden beri güzel koku yapımında ana madde olarak kullanılan bu "nâfe"den "misk" adlı parfüm üretilmektedir.

Fuzulî, kalemi Tatar ahusuna, kalemin sayfalar üzerinde siyah mürekkeple yazdığı yazıları da bu Tatar ahusunun göbeğinden düşen halka halka nâfeye benzetmektedir. Yazının "nâfe"ye benzetilmesi, hem mürekkebin misk gibi siyah bir madde olduğundan, hem eskilerin mürekkebin içerisine güzel kokulu maddeler (misk veya anber) koyması adetine yapılan telmih dolayısıyla, hem de yazının içinde güzel koku gibi insanı mest eden anlamlar bulunması sebebiyledir.

*Huceste Hızır'dır Âb-ı hayât içmek için
Zaman zaman zulemâta kılar güzâr kalem⁷*

Klâsik şiirimizde telmih konusu olan kıssa ve efsanelerden birisi de Hızır'ın âb-ı hayâtı bulmak için karanlıklar ülkesine yaptığı seyahattir.

Fuzulî, bu beyitte de bahsi geçen efsaneye telmihte bulunarak, kalemi Hızır'a benzetmiştir. Burada kalemin seyahat ettiği karanlıklar ülkesi, içerisinde siyah mürekkep bulunan hokkadır. Kalem, yazı esnasında sık sık mürekkep hokkasına girip çıktığı için, bu durum Hızır'ın karanlıklar ülkesine gidip gelmesine benzetilmiştir. Kalem Hızır'ının aradığı âb-ı hayât ise,

çinde bal gibi suya benzeyen manaların kaynadığı şiiir pınarıdır.

*Ne içti mahberede bilmezem ki vâlih olup
Özüne eyledi ser-geştelik şîâr kalem⁸*

Kalem, yazı yazarken sürekli bir şekilde başı dönen bir insan gibi sayfaların üzerinde gezip dolaşmaktadır. Fuzulî bu durumu teşhis ve hüsn-i ta'lil ile tasvir etmiş ve çok şairane bir teşbih yapmıştır: Kalem, iki de bir kapalı bir mekâna (hokka) girip çıkmakta ve orada bilinmeyen bir içki içmektedir. Kalemin içtiği bu gizli içki onu şaşkın ve hayran bir hale sokmuş ve artık avare avare dolaşmayı kendine iş (şîar) edinmiştir.

*Kara başın götürüp dâim ilden ile gezer
Tutarlar ise dahi eylemez karâr kalem⁹*

Kalemin kara başlı olarak tanımlanması, siyaha çalan koyu rengi veya hokkaya batıp çıkarak siyah mürekkebe bulanık ucu dolayısıyladır. Kalem bu kara başını alıp, şehir şehir dolaşan bir seyyah gibi sayfalar ve kitaplar arasında gezinip durur. Öylesine kendi başına buyruktur ki, onu tutsalar (kalem, yazıcının elinde bulunmaktadır) bile bir yerde durmaz.

*Bir öz başına öğ almış kararı yok delidir
Çıkınca tutmasalar âlemi yakar kalem¹⁰*

Kalem bu sefer de, kendi başına buyruk hareket eden, dursuz duraksız bir deliye benzetilmektedir. Bu deli öylesine etkili bir güce sahiptir ki, eğer birileri onu, ortaya çık-

7 Kalem tıpkı mübarek Hızır gibi, ebedîlik suyunu içmek için zaman zaman karanlıklar ülkesine yolculuk eder.

8 Kalem hokkanın içinde ne içti, bilmiyorum; şaşkın ve hayran olup, avareliği özüne şîar edindi.

9 Kalem, kara başını alır, ilden ile gezip durur. Tutsalar bile hiçbir yerde asla eğlenmez.

10 Kalem, tek başına öne çıkmış, duru durağı yok bir delidir. Ortaya çıktığında eğer tutmazlarsa bütün dünyayı ateşe verir.

tuğında tutup kontrol etmeseler; bütün bir âlemi yakıp harap edeceğinden korkulur.

Kalem aslında, kurumuş kamıştan yapılmış ve kolaylıkla ateş alan bir maddedir. Bu yüzden odun ve kömür gibi ısıtıcıların tutuşturulmasında saman ve saz gibi çabuk alev alıcı şeyler gibi kullanılır. Kamışın kalem olarak bir yakıcı yanı da, sayfalara yazdığı aşk ve seveda şiirlerinin gönüllere ateş düşürücü özelliğidir. Hattâ bazı şairler bu özelliğinden yararlanarak, kalemin yazdığı ateşli aşk şiirlerinin neredeyse kâğıdı yakması tehlikesinden bahsetmişlerdir.

İşte, Fuzulî, bir yerde duru durağı olmayan, öz başına ortaya çıkmış, ortalıkta dolaşan bir deliye benzettiği kalem için; Eğer şair veya yazar onu eli ile tutup, zapturapt altına almasa bütün bir âlemi yakıp kül edeceğinden korkulur, demeye getiriyor.

*Siyah-bahtlığı yazmış alnına takdîr
N'ola geçürse kara günde rûzgâr kalem¹¹*

Kalemin alnına kader tarafından kara bahtlılığın yazılmış olması yakıştırması, siyaha yakın koyu rengi dolayısıyladır. Madem ki takdir onu kara bahtlı olarak yazmıştır; o halde, onun bütün ömrünü siyah mürekkebe bata çıka ve kara yazılar arasında geçirmesine şaşılmalıdır.

*Diliyle öz başına muttasıl belâ getirir
Ki halka gizli sözü eyler âşkâr kalem¹²*

Kalemin öz başına belâ getirmesi, onun

sürekli bir şekilde keskin bir cisimle dilinin kesilmesi ve ortadan yarılmasıdır. Bu belânın devamlı olarak onun başına gelmesinin sebebi ise, gizli sözleri insanlara açıklaması, gönüldeki sırları aşikâr etmesidir. Şair bu beyitte leffüneşirin güzel bir örneğini veriyor. Yani, Fuzulî, kamış kalemin yazı esnasında aşınması sebebi ile sık sık keskin bir aletle ucunun kesilip açılması ve mürekkep aksın diye dilinin ortadan yarılması olayını, onun gizli sözleri ve sırları halka aşikâr etmesi gibi bir hayalî sebebe bağlamış olmaktadır.

*Ticâret ehline benzer müsâferet yolına
Hutût satırlarından çeker katâr kalem¹³*

Kalem bu sefer bir ticaret adamına benzetilmektedir. Bu kalem tüccarı uzak ülkelere güzellik emtiası (güzel söz ve şiir kumaşları) göndermekte; karşılığında da beğeni nakitleri kazanmaktadır. Bu ticaretin kervanları şiirin satırlarıdır. Koyu renkli ve arka arkaya dizilmiş harfler ve kelimelerden oluşmuş bulunan satırlar, çölleri aşıp geçen ticaret kervanlarının görüntüsünü vermektedir. Kalem, satırların yazılışını gerçekleştirdiği için, ticaret kervanını yükleyen ve uzak diyarlara gönderen tüccar gibi düşünülmüştür.

*Kara durur yüzi ol vechden kim eyler fâş
Öziyle yârî arasında her ne var kalem¹⁴*

Kalemin yarı, yani dostu; şair veya yazardır. Şiir de şair ile kalem arasındaki sırların ifşa edilmesidir. Aslında kalem, şairin

11 Kader, kalemin alnına kara talihliliği yazmış; ömrünü kara günlerde geçirse buna şaşılmaz.

12 Kalem, gizli sözü halka aşikâr ettiği için, kendi dili ile öz başına belalar getiriyor.

13 Kalem, ticaret ehline benzer; ticaret yoluna yazı satırlarından kervanlar gönderir.

14 Kalemin yüzünün böylesine kara oluşu; kendisi ile dostu arasında her ne var varsa ortaya dökmesinden dolaydır.

tab'ının (şair tabiatının) bir sembolüdür. Yani kalem, şairin içinde bulunan bu sanatkar tabiatı ile özdeşleşmiştir. Günümüzde de iyi bir şair veya yazar için, Ülkemizin en yetkin kalemi tanımlamasını kullanmaktayız. Demek ki, şiir, şairin kendi iç dünyasında gerçekleştirdiği bir diyalog hâli, duygu ve düşüncelerin, gizli sırların kendi iç benlik ile paylaşılması hadisesidir. Bu benzetmeyi Fuzulî, divanlarının mukaddimelerinde de yapmakta ve şairliğe başlarken bu, dost diye nitelendirdiği şair tabiatı (tab' veya şiire isti'dâd dostu) ile hayal dünyasında uzun ve çetin tartışmalara girmektedir. Kalemın yüzü için kara nitelmesi yapılmasının realite dünyasındaki sebebi, daha önceki beyitlerin şerhinde de belirtildiği gibi, siyaha çalan koyu rengi sebebiyledir.

*Şikeste nâmeleri ya'nî ehl-i hüsnâ satar
Metâ-i memleket-i Hind ü Zengibâr kalem¹⁵*

Şair, kalemi -renginin siyahlığı sebebiyle- Hind ve Zengibar ülkesi metaı olarak tanımlandırıyor. Bilindiği gibi Hind ve Zengibar, çok esmer ve siyah derili insanların yaşadığı ülkelerdir. Hind ve Zengibar, klâsik şiirimizde bir de ayna ile ilişkilendirilen sözcüklerdendir. Hind asıllı birtakım insanlar Osmanlı asırlarında şehirlerde ayna yardımı ile dileniyorlar; ellerinde ayna olduğu halde köşe başlarında oturup, gelen geçene aynaya bakma hizmeti sunuyorlar ve karşılığında para alıyorlardı. Bu işi yapan kişilere "âyine-gerdan" adı veriliyordu. Zengibâr ile ayna ilişkisinin arka plânında ise şöyle bir bilgi ve (yanlış) anlayış yatmaktadır: Zengibar, Hint Okyasununda ve Afrika kıtasına komşu, siyah derili insanların (zencilerin) yaşadıkları bir adadır. Eskiden beri sürüp gelen bir yanlış anlayışa

göre; Zengibarlılar (zenciler), yüzlerindeki karalık ve çirkinlik (!) sebebi ile aynaya düşmandırlar. Bu yüzden bir zenciye ayna vermek, ayna götürmek, ona yapılmış bir kötülük ve hakaret sayılmaktadır. Celâled-dîn-i Rumî'nin Mesnevî'sinde de bir hikâyeye konu teşkil eden bu düşünce ve anlayış klâsik şiirimizde birçok mecaza vücut vermiştir.

Fuzulî beyitte işte bu anlayış ve düşünüşe telmihte bulunmuştur. Kalem, kara yüzölçümüne ve zenciliğine bakmadan, kırık dökük yazılarla yazdığı yazıları ve nameleri ayna gibi, güzellik sahiplerine göndererek çok büyük bir küstahlık göstermiştir. Şikeste kelimesi de, beyitte telmih yapılan ayna unsurunu akla getirmektedir. Burada bir başka ilginç yön, Fuzulî'nin, yazılan yazıları ve nâmeleri aynaya benzetmesidir. Şair edebiyat ve şiir ile ilgili olarak -şairin iç ve dış dünyasını aksettirdiği için- ayna benzetmesi yapmak sureti ile şiirin mahiyeti ve sistemi ile ilgili de kanaatini dile getirmiş olmaktadır.

*Öper sahîfe yüzün veh görün bu tâlî-i kim
Bulur visâl-i nigâr-i semen-izâr kalem¹⁶*

Kalem (bu kara yüzü ile) satırların arasında gezinerek sayfaların yüzünü öpmekte ve böylelikle yasemin yanaklı sevgilinin vuslatına ermekedir. Bu, âşık tarafından kışkırtılacak bir durumdur. Çünkü o, bütün ömrünü ve ruhunu feda ettiği halde sevgilinin vuslatına kavuşmamaktadır. Burada yeni bitmiş gül ve yasemin gibi çiçeklerin yüze göze sürülmesi âdetine de telmih yapılmıştır.

*Midâd-ı turrasına yüz sürer zihî devlet
Tutar hemîşe ser-i zülf-i tâb-dâr kalem¹⁷*

¹⁵ Hind ve Zengibar ülkesinin metaı olan kalem, (yazdığı) kırık dökük nameleri, güzellik sahiplerine satar durur.

¹⁶ Kalemın şu talihine bakın ki; sayfanın yüzünü öperek, yasemin yanaklı sevgilinin vuslatına eriyor.

¹⁷ Ne devlettir ki; kalem, (sevgilinin) perçeminin mürekkebine yüz sürer de, (böylelikle) her zaman sevgilinin kıvrım kıvrım zülflerinin ucunu okşar.

Kalem, yazı yazarken sürekli bir şekilde, siyah mürekkeple dolu bulunan hokkanın içine girip çıkar. Hattatlar bu hokkanın içine ham ipekten iplik yumakları koyarlar. Hokkanın içindeki mürekkep de lika denilen bu ipek iplik yumağına emdirilmiş bir şekilde bulunur. Hokkanın içerisine bu saf ipekten ipliklerin (lika) konulmasının sebebi, mürekkebin kalemın ucunda damla olarak birikmesine engel olma amacıdır. Fuzulî, içinde ipek iplikler bulunan hokkayı sevgilinin alınına düşmüş kıvrım kıvrım zülflerine benzetmektedir. Fuzulî'ye göre, kalem, hokkanın içine dalıp çıkmak sureti ile, sanki sevgilinin zülflerinin uçlarını tutmakta, yani onun dalga dalga saçlarını okşamaktadır.

*Anun-çün elden ele gezdirir ekâbir kim
Tapupdur Âsaf-ı devrândan itibâr kalem¹⁸*

Kalem, dönemin en kudretli veziri olan Mustafa Çelebi'nin yakınlığı sebebi ile büyük bir itibara nail olmuştur. İşte bu sebeple, ileri gelen büyük insanlar kalemi hep elden ele dolaştırır dururlar. Burada kalemın daima ele dolaşan bir nesne oluşu hadisesi, onun, "Mustafa Paşa'ya yakınlığı yüzünden elde ettiği itibarı kazanmak için elden ele dolaştırması" gibi hayalî ve güzel bir nedene bağlanmış ve hüsn-i talil yapılmıştır. Şair, bu vasıta beyti ile kasidenin medhiye bölümüne geçiş yapmış ve bu kasideyi övgüsünde kaleme aldığı Mustafa Çelebi'nin medhine başlamıştır.

*Gül-i hadîka-i ikbâl Mustafâ Çelebi
Kim oldı devlet-i kurbiyle kâm-kâr kalem¹⁹*

¹⁸ Kalem devrin en kudretli veziri (olan Mustafa Çelebi)den itibar elde etmiş olduğu için, büyük adamlar hep onu elden ele gezdirirler.

¹⁹ Kalem, baht ve talih bahçesinin gülü olan Mustafa Çelebi'nin yakınlığını kazanma şansını elde ederek muradına ermiştir.

²⁰ O (Mustafa Çelebi), Yüce Tanrı'nın levhi ve kalemi yaratarak kendisine tabi kıldığı Hz. Muhammed'in adaşısıdır.

²¹ Bahar, senin üstün yaratılışının güzel kokulu esintisini anlatabilmesi için, çimenin eline yapraktan kalem verir

"Kalemın muradına ermesi", güzel şeyler yazmakta başarılı olmaktır. Burada kalem, şairin kimliği ile özdeşleştirilmiştir. Beyitte, "kalemın muradına ermesi" ifadesi ile büyük devlet adamı Mustafa Çelebi'ye yakın olan şair ve yazarların muradına ereceği ve şiir ve inşada daha başarılı olacağı düşüncesi vurgulanmış olmaktadır.

*Semiyî-i Ahmed-i Mürsel ki kıldı ana tufeyl
Demî ki levh ile yaradı Kırdgâr kalem²⁰*

Fuzulî, Vezir Mustafa Çelebi'yi medhetmeye devam etmektedir. Allah, levhi ve kalemi yarattığında, onu Hz. Muhammed'in nuruna ve ruhuna tabi kılmıştır. İşte Mustafa Çelebi, bu peygamberin adaşı olması sebebi ile (bilindiği gibi Hz. Muhammed'in adlarından birisi de Mustafa'dır) büyük bir şeref ve üstünlük sahibi olmuştur.

*Nesîm-i hulkunun evsâfın etmege tahrîr
Çemen eline verir sebzedden bahâr kalem²¹*

İlkbahar gelmiş, çimenlik yeşillenerek yapraklar ve çiçekler açmış; saba rüzgârı (meltem) her tarafı hoş kokulu esintilerle kaplamıştır. Şair bu durumu estetik duygularla algılamakta ve teşhis, hüsn-i talil ve tasvir anlayışı içerisinde mecazî bir manzara çizmektedir. Bahar, Vezir Mustafa Çelebi'nin meltem esintisine benzeyen üstün yaratılışının özelliklerini anlatabilmesi için çimenliğin eline yeşil otlar ve yapraklardan kalemler vermiştir.

Eyâ büleld-cenâbî ki midhatünde olur

Hemîşe mu'terîf-i acz ü inkisâr kalem ²²

Fakat kalem, paşanın bu üstün özelliklerini, yüce gönüllülüğünü anlatmaktan acizdir. Anlatmaya kalksa bunu hakkı ile başaramayacağını bilmekte ve bu yüzden de boynu bükük bir şekilde dolaşp durmaktadır.

"İnkisâr"; kırılma, küsme, boynunu bükme, hayal kırıklığına uğrama anlamlarını taşımaktadır. Bu ise kalemin ucunun açılmasını, yontulmasını ve daha önemlisi, kâğıt üzerinde yazı yazarken eğik bir konumda bulunmasını (yani boynunun eğilmesini) akla getirmektedir. Şair, kâğıt kalemin bu özelliklerini kullanmak sureti ile hüsn-i talil yapmaktadır. Ona göre; kalemin yazı yazarken böyle eğik bir şekilde durması, paşanın üstün özelliklerini anlatabilmek hususundaki aczini anlamış olmanın verdiği hayal kırıklığından ileri gelmektedir.

*Riyâz-i kadrde fazlun nihâl-i re'fetdür
Nihâl-i fazluna bir turfa şâh-sâr kalem* ²³

Bu beyitte kalem, Vezir Mustafa Çelebi'nin şeref ve onur bahçesinde bitmiş olan merhamet fidanının taze dalı olarak vasıflandırılmaktadır. Yani kalem, onun bu üstün özelliklerini anlatan, gösteren ve ona işaret eden bir taze daldır.

*Nihâl-i devlete kadrün riyâz-i hikmettir
Riyâz-i kadrüne bir turfa cûy-bâr kalem* ²⁴

Kamış kalem, düzgün boyu ve içinden

²² Ey yüce gönüllü (vezir); kalem her zaman seni övmekteki aczini ve zavallılığını itiraf edip durmaktadır.

²³ (Ey Vezir); senin lutfun, şeref ve onur bahçesinde bitmiş olan merhamet fidanıdır. Kalem de lutfunun fidanına taze bir fidan olmuştur.

²⁴ (Ey Vezir); (devlet adamlığındaki) yüce değer, içinde devlet fidanı biten bir hikmet bahçesidir. Kalem ise bu değer ve kıymetinin bahçesinde akan şaşırtıcı güzellikteki bir akarsudur.

²⁵ "Hz. Muhammet Mustafa eline kalem almaz imiş." derler. İşte kalem, bunun verdiği zillet ile pek ziyade hor ve hakir bir hale düşmüştü. Bu sebepten dolayı, (Ey Yüce Vezir); kalem, bu zamanda senin adınla itibar kazanmak için, kendini sana ulaştırdı.

²⁶ (Ey Vezir); sen vefa Tûr'unun Musa'sısın. Öyle ki; elindeki kalem hayır ve şer ehli için bazen asâ, bazen de ejderha olmaktadır.

güzel ve hikmetli söz ve yazı suyunun çıkması gibi nedenlerle akarsuya benzetilmiştir. Bu akarsu, hikmet bahçesinin içerisinde akmakta ve devlet fidanını sulamaktadır. Şair, bu beyitte bir insanda devlet adamlığı sıfatının oluşumu ve devletin varlığının devamı için şiirin, yazının ve hikmetin ne derecede vazgeçilmez olduğu hususunu vurgulamaktadır.

*Eline almaz imiş Mustafa kalem derler
Bu zillet ile besî olmuş idi hâr kalem*

*Sana yetürdi özin nisbet ile tapmak için
Zamânede senün adunla i'tibâr kalem* ²⁵

Bilindiği gibi İslâm peygamberi olan Hz. Muhammed okuma, yazma bilmeyen bir insandı. Bu yüzden onun için, "annesinden doğduğu ilk günkü gibi saf, temiz, kirlenmemiş" anlamında "ümî" sıfatı kullanılmıştır.

Fuzulî, Hz. Muhammed için kullanılan bu sıfattan ve Kur'an'da onun için Yüce Allah'ın "Biz ona kalem ile yazı yazmayı öğretmedik." mealindeki bir ayetten hareket ederek, kalemin, Hz. Muhammed'in kendisini eline almadığı için asırlarca çok kötü bir duruma düştüğünü; ancak bu durumdan -Hz. Muhammed'in adaşı olan- Vezir Mustafa Çelebi'nin eline kendisini atarak kurtulduğunu söylüyor.

*Kelîm-i Tûr-i vefâsun ki ehl-i hayr ü şere
Elünde gâh asâ oldu gâh mâr kalem* ²⁶

Fuzulî Vezir Mustafa Çelebi'yi methetmek için Hz. Musa ile Firavun arasında geçen meşhur hadiseye telmihte bulunuyor. Bu telmih vasıtası ile teşhis ve teşbih yapıyor. Bu mufassal teşbihte Vezir Mustafa Çelebi Hz. Musa'ya; sözünde durma, ahde bağlılık anlamındaki vefa, Tur dağına; zamanının iyi niyetli insanları (ehl-i hayr), Hz. Musa'ya inanan kişilere ve yine zamanın kötü niyetli insanları (ehl-i şer) ise, Firavun'un yandaşları olup Hz. Musa'ya inanmayan kişilere ve nihayet Vezir Mustafa Çelebi'nin elindeki kalem de -duruma göre- bazen Hz. Musa'nın elindeki mucizevî bastona (asâ), bazen de Firavun'un sihirbazlarının yılan şeklinde gösterdikleri sopalarının büyüsunü bozarak, onları ortadan kaldıran büyük yılan (ejderha) benzetilmiştir. Kalemin bazen mucizevî birçok olaya konu olan asâya teşbihindeki benzetme yönü, kalemin birçok iyiliğin, güzelliğin kaynağı oluşudur. Yılan teşbihindeki benzetme yönü ise, yine kalemin birçok kötülüğe, çirkinliğe ve yıkıcılığa sebep oluşturabilme özelliğidir. Tabi ki, beyitte kalemin olumsuz etkilerde bulunduğu kişiler şer ehli, yani kötülük sahipleridir. Vezir Mustafa Paşa'nın kalemi, dönemin iyi insanları için Kızıldenizi yarmak, yerden on iki pınarın fışkırmasına neden olmak gibi olağan üstü işlevler gören asâ olmuş; zamanın kötü insanları, yani ehl-i şer için de Firavun'un sihirbazlarını mat eden ejderha gibi, oyunlarını bozan bir unsura dönüşmüştür.

*Bırakdı canını dârü's-şifâ-yi dergehüne
Hücûm-ı hâdiseden haste vü nîzâr kalem*

*Elünden içdiği şehd-i şifâ-yı hikmetten
Mizâc-i nazûküne oldu sâz-kâr kalem*

*Besî azîzlerün hidmetine bağladı bel
Kamunu terk ü seni kıldı ihtiyâr kalem*

*Sebât-i ahdüni eyyâmıdan kılup ma'lûm
Senün-le eyledi ahdini üstüvâr kalem* ²⁷

Kalem bu beyitte de yine şairin kendisini anlatan bir semboldür. Fuzulî, kalemin kimliğinde kendi duygu ve düşünce dünyasını ifade etmekte, beklentilerini Vezir Mustafa Çelebi'ye sunmaktadır. Ona göre, kalemin (yani Fuzulî'nin) güzel söz söyleme ve şiir yazma hususunda devrinde sağladığı büyük üstünlüğün sebebi; Vezir Mustafa Çelebi'nin şair ve yazarlara (belki de doğrudan doğruya kendisine) verdiği destek sözünde duran bir kişi olduğunu anlamasıdır. Vezir, verdiği bu sözlerde durduğunu göstermiş ve bu husus Fuzulî gibi şair ve yazarlar için maddî ve manevî bir destek olmuştur.

*Arayup ehl-i hüner varını yetince sana
Cihân içinde besî çekdi intizâr kalem* ²⁸

Şair Fuzulî kalemin kimliğinde yine kendini anlatmaya devam ediyor. Kalem (yani, şair) bu dünyada "Acaba hünerden, sanattan ve şiirden anlayan birisi kaldı mı?" diye çok arayış içine girmiş, çok intizar çekmiş ve nihayet Vezir Mustafa Çelebi'yi bulmuştur.

Bu beyitten anlaşılmaktadır ki, Vezir Mustafa Çelebi, şairleri koruyan, onların yazdıkları şiirlerin değerini takdir eden ve kendilerini teşvik eden bir devlet adamıdır.

²⁷ (Ey Vezir); kalem senin, verdiği sözde mutlaka duran (kudretli bir devlet adamı olduğunu) günlerin geçişi ile anladığı için, devrindeki üstünlüğünü sağlamlaştırdı.

²⁸ (Ey Vezir); kalem, seni buluncaya kadar, bu dünyada bir hüner ehli insan var mıdır diye çok intizar çekti.

Beyitten anlaşılan en önemli husus ise şudur: Bir devletin gücü, kudreti sadece maddî kudretinden ve silah gücünden değil, şiire, hünere, sanata, edebiyata ve düşünceye verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Bu kavramlara değer verip bunları varlık binasının temeli olarak kabul eden devletler güçlenecek; bunları kale almayan siyasî ve sosyal yapılar ise kısa bir zaman içerisinde inkıza uğrayacaklardır.

*Verüp nizâm-i cihân Âsaf ü Nizâmü'l-mülk
Gidüp cihânda sana kaldı yâd-gâr kalem*²⁹

Âsaf, cins isim olarak "vezir" demektir. Hz. Süleyman'ın vezirinin adının da "Âsaf" olduğu yolunda rivayet bulunmaktadır. Bu isim, şiirde her iki anlamı da birlikte ifade edecek şekilde, yani tevriyeli olarak kullanılmaktadır. Nizamü'l-mülk ise büyük bir Selçuklu veziridir.

Fuzulî'ye göre; Âsaf ve Nizâmü'l-mülk gibi büyük vezirler, kendi zamanlarında kaleme (yani, şair ve yazarlara) itibar etmek sureti ile dünyaya düzen ve intizam verdiler ve bu dünyadan çekip gittiler. İşte bugün (yani Fuzulî'nin yaşadığı çağda) kalem artık zamanın Âsafı ve Nizâmü'l-mülk'ü olan Vezir Mustafa Çelebi'ye yadigâr kalmıştır. Eğer Vezir Mustafa Çelebi kendinden önce hükümet görevi yapan bu büyük vezirler gibi kalemi (şiiri, sanatı, hüneri ve şairleri) üstün tutarsa, o da bu dünyaya nizam vermekte başarılı olacak ve adını tarihe yazdıracaktır.

*Senün mutî'ün eger olmasaydı olmazdı
Sevâd-i a'zam-ı hatt içre şehîr-yâr kalem*³⁰

Fuzulî, siyah mürekkepli yazı ile sınırları çizilen, harflerle silueti ortaya çıkan güzel sözü ve şiiri başkente benzetmektedir. Bu benzetme gerçekten de çok güzeldir. Metinde "başkent" anlamında kullanılan "sevad-ı a'zam" terkininin lügat anlamı; "büyük siyahlık, büyük karalık"tır. Bu ise özel olarak Mekke-i mükerrerme için kullanılmış olmakla birlikte, her ülkenin büyük şehri, yani başşehir anlamına gelmektedir. Fuzulî, edebî gaye ile yazılan bütün yazıları bir ülkeye; şiiri ise bu hat (yazı) ülkesinin başşehirine teşbih etmekle, şiirin edebî nevil-er içerisinde baş sırayı aldığını ifade etmiş olmaktadır. Şaire göre, işte bu şiir başkentinin hükümdarı da kalemdir. Bir kere daha ifade edelim ki; bu beyitte de Fuzulî'nin "kalem" ile kast ettiği şey; şair, yani kendisidir. Divan şiirinde, şairin edebiyat ve şiir ülkesinin hükümdarına benzetildiği beyitlere çok sıklıkla tesadüf edilmektedir. Başta Fuzulî olmak üzere, Nefî ve Bakî gibi iddialı şairler, ülkenin gerçek hakimi ve padişahının yanında -ve onların hakimiyet ve saltanatlarını sürdürme hususunda yardımcı bir unsur olmak üzere- söz ve şiir ülkesinin padişahının da kendileri oldukları yolunda beyanlarda bulunmuşlardır. Şairlerin bu iddialı ve ileri beyanları dönemin kudretli hükümdarları tarafından hiç de olumsuz bir şekilde algılanmamış; aksine bu mübalağalı benzetmelerin hükümdarlara çok büyük bir sempati, hattâ iltifat ile karşılandığı görülmüştür.

*Alınmış akçe ile bir kulun durur makbûl
Başın eger keseler eylemez firâr kalem*³¹

Kamış kalemin para karşılığı satın alınan

29 (Ey Vezir); Âsaf ve Nizamülmülk bu dünyaya nizam ve intizam verdikten sonra çekip gittiler ve kalemi sana yadigâr bıraktılar.

30 (Ey Vezir); kalem, eğer senin itaatkârın olmasaydı, yazı (şiir) ülkesinin başkentinde hükümdar olabilir miydi?

31 (Ey Vezir); kalem senin akçe ile satın alınmış makbul bir kölemdir. Başını bile kesseler, asla firar etmez.

bir meta oluşu ve yazı yazmasını sağlamak amacı ile başının kesilmesi (ucunun açılması), onun satın alınmış bir köle (abd-i mukâtep) gibi düşünülmesine sebep olmuştur. Kalem hep ellerde bulunduğu için, efendisinden kaçmayı düşünmeyen bir köleye benzetilmiştir.

Fuzulî, bu beyitte de kalem sembolü ile kendisini ön plana çıkartmakta ve bu vesile ile Vezir Mustafa Çelebi'ye sonsuz bağlılık duygularını ifade etmektedir.

*Sözün yürütmeğe başdan ayağ edüp yügürür
Kemâl-i şefkatünedir ümîd-vâr kalem*³²

Hükümdarların ve vezirlerin elinde bulunan kalem, onların hükümlerini yürütmek ve emirlerini yerine getirmekle görevli köleye (meselâ, peyk ve ulak gibi, emir ve haber götürmekle memur unsurlara) benzetilmiştir. Osmanlı devlet teşkilatında çok önemli yeri olan peykler, padişahın aldıkları buyruğu, dağ taş demeden, çok uzun mesafelere hiç durmaksızın koşarak ulaştırıyorlardı. İşte kalem bu fedakâr hizmetlilerin canla başla yerine getirdikleri görevlere benzer bir şekilde, ömür boyu koşuşturmakta, durmak ve dinlenmek nedir bilmeden hükümdarların ve vezirlerin sözlerinin geçerliliği için çaba sarfetmektedirler.

*Sipîhr-menziletâ ol Fuzulî-i zârım
Ki hâl-i zârımı yazınca oldı zâr kalem*³³

Kamış kalemler aherlenmiş kâğıt

üzerinde yazı yazarken, sürtünmeden dolayı cızırtıya benzer bir ses duyulur. Şairler bu sesi ağlayıp inleme şeklinde tasvir ederler. Kalem ucundan çıkan bu ses, aslında âşkın inleyişleridir. Hattâ bazen bu yakıcı feryattan dolayı kâğıdın yanmasından korkulduğu bile ifade edilmiştir. İşte Fuzulî, yazı sırasında meydana gelmesi tabii olan bu cızırtıyı, kalem ucunun acınacak hâllerini yazarken çıkarttığı inleyiş sesleri şeklinde hayalî bir nedene bağlayarak hüsn-i talil yapmaktadır.

*Sena-yi zâtuna çokdur sözüüm velî ne diyem
Ki süstlük kıluban verdi ihtisâr kalem*

*Dedi sakın sözi çok etme sakla şart-i edeb
Ki çok sözünden olupdur siyâh-kâr kalem*³⁴

Metinde geçen ve kalemin sıfatı olarak zikredilen "siyâh-kâr" ibaresinin "siyah işli, karanlık amelli" gibi bir anlamı bulunmaktadır. Bu ibare, mecazen günahkârlık, yalancılık, suçluluk demektir. Siyaha yakın koyu bir renge sahip oluşu, işini hep siyah mürekkeple yürütmesi, sürekli bir şekilde, içi siyah mürekkeple dolu hokkaya batıp çıkması ve ucundan çıkan yazıların hep siyah oluşu gibi nedenlerle kalem ile ilgili böyle bir benzetme yapılmıştır.

Beyitte ayrıca bir ahlâk ilkesine de temas edilmiş; kalem vesilesi ile, çok konuşmanın, çok söz söylemenin eninde sonunda insanı "siyah-kâr" (yalancı ve günahkâr) duruma düşüreceği hususu hatırlatılmış ve okuyucuya öğüt verilmiştir.

32 (Ey Vezir); kalem senin hükmünü yürütmek için başını ayak yaparak koşturup duruyor. Bu durumda, senin büyük şefkat ve merhametine nail olmaktan ümitlidir.

33 Ey, menzili gökyüzü olan (Vezir); ben Fuzulî, (öylesine) zayıf ve dermansızım ki; kalem benim zavallı hâlimi yazarken ağlayıp inlemeye başladı.

34 (Ey Vezir); senin yüce zatının övgüsü yolunda daha çok sözüm var ama, ne diyeyim ki; kalem tembellik ve gevşeklik yaparak (bu övgüyü) kısa tuttu ve dedi ki: "Edep kuralına uy da, sakın sözü uzatma! Çünkü kalemin böylesine günahkâr oluşunun sebebi, çok fazla söz söylemesidir."

Ümmîd var ki nazm-ı nizâm-ı âlem için
Felekde ta ola levh ile pâ-yâr kalem

Sen olasın kaleme i'tibâr için hâmî
Sana hükûmet için ola dest-yâr kalem³⁵

Fuzulî bu kasidesini kültür ve düşünce tarihi bakımından önemli bir hususu ifade ederek bitiriyor:

Ona göre, âlemde dirlik ve düzenliliğin sağlanabilmesinin bir tek yolu vardır. O da; kitabın, defterin -ki bu, metinde "levh" sözcüğü ile ifade edilmiştir- ve kalemin -bu ise, kalemin yazdığı fikir, kültür, inanç, ahlâk, sanat ve edebiyat konulu yazılar ve sözler ile bu kitapları, risaleleri, yazıları ve şiirleri yazan şair ve yazarları anlatır- varlığının sürekliliği, toplumsal hayatta bunların yer ve değerinin takdir edilmesidir. Eğer bir toplumda kitap, defter, kalem, yazı, söz, fikir, şiir ve edebiyat ayakta ise, o

toplum güç ve kudret kazanacak ve her alanda büyük gelişmelere sahne olacaktır.

Fuzulî'ye göre, eğer devlet adamları kalemin (yani; sözün, şiirin, edebiyatın, ilim, fikir ve düşünce adamları ile şairlerin) itibar kazanması için onların üzerine himaye kanatlarını gelecek olursa, kalem de o devlet adamlarına (ve devlete), hükümet işlerinde başarı kazanılabilmesi için yardımcı olacaktır.

Bu görüş ve düşünceler, asırlardır sürüp gelen güçlü devlet geleneğimizin hangi temeller üzerinde yükseldiğini ve hangi değerlerle varlığını sürdürdüğünü açıkça göstermektedir. Bu hususun en önemli kanıtlarından birisi de, büyük devlet geleneğimizin güçlü padişahlarının önemli bir bölümünün şiir, ilim ve musikî ile ciddî surette ilgilerinin bulunduğu ve her büyük padişahın aynı zamanda büyük bir şair, âlim ve ilim adamı hamisi olduğu hususudur.

Azmî'nin Kırk Hadis Tercümesi

Prof. Dr. Âdem CEYHAN

Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bilindiği gibi, bilhassa son elli- altmış yıl zarfında Klâsik Türk edebiyatının doğrudan doğruya dinî sayılabilecek ürünleri¹ ve ahlâk kitapları² kategorisine giren eserleri konusunda mezuniyet, yüksek lisans, doktora, doçentlik ve profesörlük tezi seviye -sinde hayli ilmî çalışma, araştırma ve inceleme yapıldı. Meselâ, Neclâ Pekolcay Türkçe mevlid metinleri³, Abdülkadir Karahan "İslâm- Türk Edebiyatında Kırk Hadis"ler⁴, Metin Akar manzum miras-nâmeler⁵, Halil İbrahim Şener manzum esmâ-i hüsnâlar⁶, Mahmud Kaplan nasihat-nâmeler⁷, Emine Yeniterzi naatlar⁸, Nihat

Öztoprak manzum yüz hadisler⁹, Menderes Coşkun hac seyahatnameleri¹⁰, Ali Torun fütüvvet-nâmeler¹¹ hakkında kıymetli araştırma ve yayınlar yaptılar.

Edebiyat tarihimize alâkadar olanlar, bu gibi senelerce emek verilen akademik çalışma ve yayınlar sayesinde, belirli türdeki edebî ve ahlâkî eserlerimizin asırlar içindeki seyrine dair derli toplu bilgi edinme imkânı buldu. Araştırmalar devam ettikçe, örnek olsun diye bir kısmını saydığımız dinî-edebî türlere ve çeşitli ahlâkî eserlerimize ait yeni metinlerin tesbit edileceğinde şüphe yoktur. Nitekim son yıllarda mevlidler, kırk

35 (Ey Vezir); öyle ümid ediyorum ki, âlemde dirlik ve düzenliliğin kurulması için bu felekde levh ile kalemin varlığı süreklilik kazansın ve sen kalemin itibar görmesi için ona hâmî olasın da, o da hükümet için sana yardımcı olsun.

1 Bu tür eserlerin tasnifi ve kısaca tavsifi için bk. Agâh Sırrı Levend, "Dinî Edebiyatımızın Başlıca Ürünleri", Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1972, 2. bs. Ankara 1989, s. 35-80; Âmil Çelebioğlu, "Türk Edebiyatında Manzum Dinî Eserler", Şükrü Elçin Armağanı, Ankara 1983, s. 153-166. (Aynı yazı, Âmil Çelebioğlu, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul 1998, s. 349-365).

2 Bu konuya ait eserlerin tasnifi için bk. Agâh Sırrı Levend, "Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız", Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1963, 2. bs. Ankara 1988, s. 89-115.

3 Neclâ Pekolcay, Türkçe Mevlid Metinleri, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi 1950.

4 Abdülkadir Karahan, İslâm- Türk Edebiyatında Kırk Hadis Toplama, Tercüme ve Şerhleri, 1.bs. İstanbul 1954; gözden geçirilmiş, buluşlar ve eklerle zenginleştirilmiş yeni baskı Ankara 1991.

5 Metin Akar'ın 1980 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde Doç. Dr. Âmil Çelebioğlu nezaretinde tamamladığı doktora tezi, 1987'de Kültür Bakanlığı tarafından yayımlandı: Türk Edebiyatında Manzum Mirâc-nâmeler, Ankara 1987, 480 s.

6 H. İbrahim Şener, Türk Edebiyatında Manzum Esmâ'ül-hüsnâlar, Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1986, XIII, 403 s. (Danışman: Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu).

7 Mahmut Kaplan'ın Türk edebiyatında nasihatname türüne ait manzum eserleri bütün olarak tanıtan veya tek tek bahis konusu eden çeşitli yayınları vardır. Meselâ, "Divan Edebiyatında Manzum Nasihat-nâme Yazan Şairler ve Eserleri I", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Van 1992, c. 3, sayı 3, s. 23-68.

8 Emine Yeniterzi'nin 1989 yılında Selçuk Üniversitesi'nde Prof. Dr. Hüseyin Ayan nezaretinde tamamladığı doktora tezi, 1993'te yayımlandı: Divan Şiirinde Na't, Ankara 1993.

9 Nihat Öztoprak, Klâsik Türk Edebiyatında Manzum Yüz Hadisler, Doktora tezi, Marmara Üniversitesi 1993. (Danışman Prof. Dr. Orhan Bilgin).

10 Menderes Coşkun, 1999'da Durham Üniversitesi'nde tamamladığı Otoman pilgrimage narratives and Nabi's Tuhfetü'l-haremeyn adlı doktora tezini, bazı ilâveler yaparak yayımladı: Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-haremeyn'i, Kültür Bakanlığı yayını, Ankara 2002.

11 Ali Torun, Türk Edebiyatında Türkçe Fütüvvet-nâmeler, Ankara 1998.

hadisler, hilyeler, Kasîde-i Bürde tercümeleri gibi dinî edebiyatımızın mahsulleri hakkında yapılan yeni çalışma ve yayınlar, daha önce geniş bir incelemeye konu olan bu ve emsali edebî eserlerimizin, tesbit edilenlerden daha çok miktarda olduğu gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Biz, Klâsik Türk edebiyatı ilim dalının tanınmış hocalarından merhum Abdülkadir Karahan adına tertip edilen bu sempozyumda, onun andığımız çalışmasından sonra tesbit edilmiş kırk hadis tercümelerinden birini ele alıp tanıta-
cağız.

Bilindiği gibi, Hz. Muhammed'e dayan-
dırılarak dinî konulara dair kırk hadis ezberleyen kişinin mahşerde âlimler toplu-
luğu içinde diriltileceğini bildiren bir rivayet dolayısıyla kırk hadis derleme ve ter-
cümeleri, Türk edebiyatında da çok rağbet görmüş; edebî bir tür, bir gelenek hâlini almıştır. Türk şair ve yazarlarının bu konu-
da, sadece on altıncı asırda on beş olmak üzere, seksenden fazla eser meydana
getirdiği tesbit edilmiştir.¹² Yeni bulunan, bulunabilecek ve hâlen devam etmekte olan kırk hadis tercümeleriyle bu sayının daha da artacağı muhakkaktır.

On altıncı yüzyılda yapıldığını tesbit ettiğimiz Türkçe kırk hadis tercümelerinden biri de şair Azmî'ye aittir. 1998 yılında Azmî Pir Mehmed Bey hakkındaki makalemizi hazırlarken, söz konusu kitapçığın İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe yazmaları arasında bulunan (nr. 1401) bir nüshasını incelemiş; mütercim hüviyetini, metnin meydana getiriliş tarihini, kaynağını, sunulduğu kişinin kimliğini doğru tesbit edebilmek için, bu hususta bilgi ihtiva eden

mukaddime (başlangıç), hatime (sonuç) ve münacat gibi kısımlarını dikkatle okumuş-
tuk: Mütercim Azmî, tercümesinin mukad-
dimesinde, yalnız bu türe mahsus değil, Türk edebiyatında başka mevzulara dair pek çok manzum veya mensur eserde görüldüğü üzere, Allah'a hamd, Hz. Muhammed ve ashabına selâm ettikten sonra sadede geliyor. Hz. Muhammed'in Hz. Ali yoluyla nakledilen "Ümmetim için kırk hadis ezberleyeni Allah kıyamet günü fakih ve âlim olarak diriltir" mealindeki hadisini¹³ işittiğinde büyük bir sevinç duyduğunu söyleyen şair, bu dereceye erişmek ümidiyle hadislerin tanınmış olanlarından kırkını Türkçe'ye çevirdiğini anlatıyor. Kolay anlaşılması ve ezberlenmesi için, hadisleri mümkün olduğu kadar açık sözlerle tercüme edip nazma çektiğini de belirtiyordu.

Eserini 976 (1568-69) yılında vezir olan Mustafa Paşa'ya ithaf ettiğini övgü dolu sözlerle belirten ve onun vezirliğe yük-
seltilmesi konusunda bir tarih kıt'ası yazan şairimizin, "caize" olarak kendisinden bir mükâfat beklentisi içinde bulunduğu da sezilmekteydi. Bu manzumenin sonundaki:

"Didüm bu mısra'ı hem hasb-i hal hem tarih

Kudümün ile şeref buldı paye-i 'ali"(vr. 3a)

beyti, ebced hesabıyla, hadis ter-
cümelerinin nihayetinde bulunan

تمت ترجمة هذه الأربعين

(vr. 6a) فی سنة ست و سبعین

kaydı ise Arapça olarak eserin hicrî (9)76, milâdî 1568 veya 69 yılında tamamlandığını ifade ediyordu...

On altıncı asır Osmanlı edebî şahsiyet-
lerinden Azmî Pir Mehmed Bey (ö. 990/1582) hakkında yayımlanmış makalemizde, anılan tercümenin de hayat ve eserlerinden bahsettiğimiz şairimize ait olabileceğini ifade etmiş ve "İhtiyatlı söz söylememizin sebebi, elimizdeki nüshada bu eserin Pir Mehmed Azmî Bey'e ait olabileceğini düşündüren 'Azmî' mahlasından ve tercüme tarihinin onun yaşadığı zamana denk gelmesinden başka bir kaydın bulunmamasıdır. Bu eserin başka yazma nüshalarında Pir Mehmed Azmî tarafından yazıldığını gösteren açık bir kayıt bulunmadığı müddetçe, o devrin 'Azmî' mahlasını kullanan şairlerinden hangisine ait olduğu kesinlikle iddia edilemez"¹⁴ demiştik.

"Molla Câmî'nin Erba'nî ve Manzûm Türkçe Tercümeleri" konusundaki yayınlarından haberdar olduğumuz değerli öğretim üyesi Ahmet Sevgi'ye, Azmî'nin kırk hadis çevirisi hakkında bilgi sahibi olup olmadıklarını sorunca, kendilerinin Selçuklu Araştırmaları Merkezi Kütüphanesi'nden bu tercümeyle ilgili bir nüshayı temin ettiklerini öğrendik. Ahmet Bey, bahis konusu tercümenin metnini yayımlayacağını haber verdi ve anılan eserin on altıncı asır şairlerinden Prîştineli Azmî tarafından meydana getirildiğini, ithaf edildiği vezir Mustafa Paşa'nın o sanatkârın koruyucusu "Kızıl Ahmedli Mustafa Paşa" olduğunu anlattı. Bunun üzerine biz de Azmî'nin kırk hadis tercümesinin elimizde bulunan nüshası suretini, söz konusu metni neşretmeyi düşünen Ahmet Bey'e gönderdik. Ahmet Sevgi, yayımladığı "Azmî'nin Hadîs-i Erba'nî Tercümesi" başlıklı yazısında¹⁵, bizim bir makalemizde bu eserin

"Erba'nî-i Câmî"nin tercümesi olduğunu ve metinde geçen Azmî'nin de Pir Mehmed Azmî olabileceğini söylemek suretiyle - kanaatince- yanıldığımızı belirtti. Naşire göre, bu kırk hadis, mensur başlangıcı sonunda bulunan "Târîh-i Vezâret" başlıklı kıt'adaki "Kudümün ile şeref bula pây-e-i âlî" mısraı, ebced hesabıyla 969 yılına delâlet etmekte; "Hâtîme" kısmında yer alan

"Temmet tercemetü hâzihi'l-erba'nî

Fî-seneti sitte ve seb'in"(v. 7b)

kaydı ise, çevirinin 976 (m. 1568-69) yılında yapıldığını ifade etmektedir.

Sevgi, kitapçıkta adı geçen Mustafa Paşa ile mütercim Azmî'nin kimliği konusunda yaptığı araştırma neticesini ise şöyle anlatmaktadır:

"Burada üzerinde durulması gereken kelimeler 'AZMÎ' ve 'MUSTAFA PAŞA'dır. Hasan Çelebi Tezkiresi'nde Prîştineli Azmî'nin biyografisi verilirken İsfendiyarlı vezir Mustafa Paşa'nın himâyesine girdiği ifade edilmektedir.¹⁶ İsfendiyaroğulları Beyliği, son hükümdar Kızıl Ahmed Bey'e izâfeten 'Kızıl Ahmedlü' diye de anıldığına göre¹⁷ İsfendiyarlı Mustafa Paşa ile Kızıl Ahmetli Mustafa Paşa'nın aynı kişi olması gerekir. Binâenaleyh Sicill-i Osmânî'de geçen şu ifadeler meselenin çözülebilmesi için bize yol gösterecektir:

'(MUSTAFA PAŞA, KIZIL AHMEDLÜ) Şemsi Paşa'nın birâderidir. Enderûn-ı Hümâyûn'da bi't-terbiye kapucı başı ve mir-i ahûr oldu. 962'de Rûm ili beglerbegisi olup 969 Muharreminde vezîr-i hâmis oldu. Malta'yı fethi dememekle 972'de bi'l-istid'â tekâ'ud edilmiş hacca gidüp 976'da Arafat'da iken irtihâl eylemiştir. Ehliyetlü munsif ve sâdıkul-kavl idi. Üç oğlıyla bir kızı kaldı.¹⁸

¹² Fazla bilgi için bk. Abdülkadir Karahan, İslâm-Türk Edebiyatında Kırk Hadîs, Ankara, 1991, s. 310.3 Âdem Ceyhan, "Âlim ve Şair Bir Osmanlı Müderrisi: Pir Mehmed Azmî Bey ve Eserleri", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 1, İstanbul 1999, s. 271-273.

¹³ Bu rivayetin hadis ilmi kriterleri bakımından tahlili için bk. İmâm Nevevî, Kırk Hadîs, (trc. Ahmed Naîm), 6. bs. Ankara 1991, s. 7-9; İ. Hakkı Ünal, "İslam Kültüründe Kırk Hadis Geleneği ve Şeyh Hâmid-i Velî'nin Hadîs-i Erba'nî Şerhi", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara 1999, c. XXXIX, s. 137-140.

¹⁴ Âdem Ceyhan, "Âlim ve Şair Bir Osmanlı Müderrisi: Pir Mehmed Azmî Bey ve Eserleri", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi 1, İstanbul 1999, s. 271-273.

¹⁵ Ahmet Sevgi, "Azmî'nin Hadîs-i Erba'nî Tercümesi", Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2001, Sayı 9, s. 107-132.

¹⁶ Bkz. Kınalı-zâde Hasan Çelebi: Tezkiretü's-şu'arâ (Hazırlayan: İbrahim Kutluk) c. 2, Ankara 1981, s. 624.

¹⁷ Bkz. Türk Ansiklopedisi, c. 9, Ankara 1958, s. 320.

¹⁸ Mehmed Süreyyâ: Sicill-i Osmânî, c. 4, İst. 1311, s. 375.

Anlaşılan o ki Priştineli AZMÎ¹⁹ bu eserini hamîsi olan İsfendiyarlı (Kızıl Ahmedlü) vezir Mustafa Paşa'ya hac dönüşü takdim etmek üzere kaleme almıştır. Şu mısralar bize böyle bir ihtimâli çağırıyor:

Ka'be vü Merve vü Safâ hakkı
Ravza-i pâk-i Mustafâ hakkı
Okınan mushaf-ı mübîn hakkı
Bu Ehâdis-i Erba'în hakkı
Eyle Paşanın ömrünü ezfûn
Düşmenin eyle ser-nigûn u zebûn (v. 7b-8a)

Ancak şâir, Mustafa Paşa'nın hacda vefât etmesi dolayısıyla bu arzusuna nâil olamamıştır."

Biz, Azmî Pîr Mehmed Bey hakkındaki makalemizi yazdığımız sırada, bahis konusu Hadîs-i Erba'în Tercümesi'nin -bu şairimize ait olup olmadığı eser metninden kesinlikle anlaşılamadığı için- muhtevasını kısaca tanıtmakla yetinmiştik. O zaman ele aldığımız eserin te'lifi olup olmadığını tesbit edebilmek maksadıyla karşılaştırmalar yapmış; bu arada Nüreddin Abdurrahman bin Ahmed Câmî'nin (817-898/1414-1492) Farsça kırk hadis tercümesindeki²⁰ bazı kıt'alarla Azmî'nin anılan eserindeki kıt'aları da mukayese etmiştik. Yaptığımız kısmî mukayese, bize bu eserin de Câmî'ye ait Farsça manzum kırk hadis ter-cümelerinden biri olduğu fikrini vermişti. Ancak yukarıda naklettiğimiz itiraz üzerine, her iki metni baştan sona değin karşılaştırdık ve o hükmümüzün doğruluğu tam olarak aksettirmediyini, Azmî'nin kırk hadis tercümesindeki hadislerin tamamının değil,

yirmi kadarının (Metnimizdeki sıraya göre 2-7, 9, 14-17, 20, 24, 27, 30, 34, 36, 37, 40), Câmî tarafından meydana getirilmiş çeviride mevcut hadislerle ortak olduğunu gördük. Müsterek kıt'aların da ancak yarısına yakın bir kısmında (Hadis sıra nr. 5, 6, 7, 14, 24, 34, 36, 40) Câmî tesiri müşahede edilebilmektedir. Şu hâlde, önceki hük-mümüzü "Azmî'nin Hadîs-i Erba'în'i, Câmî'nin aynı adlı eserinin baştan sona kadar yapılmış tercümelerinden biri değil, bu meşhur metinden de istifade edilerek meydana getirilmiş bir çeviridir" şeklinde düzeltiriz.

Ahmet Sevgi Bey'in, incelediğimiz eserin "Erba'în-i Câmî"nin tercümesi olmadığını bildiren düzeltmesi için teşekkür ettikten sonra, Priştineli Azmî tarafından meydana getirildiği yolundaki iddiasını ele alıp değerlendirmek istiyoruz: Bu tercümeyi, söylendiği gibi İsfendiyarlı Mustafa Paşa'ya takdim etmek üzere Priştineli Azmî yapmış olabilir mi? Eserin ithaf edildiği "Mustafa Paşa", İsfendiyarlı Mustafa Paşa'dan ve mahlasını bildiren mütercim "Azmî", Priştineli Azmî'den başka bir kişi olamaz mı? Şimdi, mütercimin hüviyeti hakkında metinde yer alan ipuçlarıyla tarihî ve biyografik kaynaklarımızda mevcut bilgilere dayanarak bu soruların cevabını bulmaya çalışalım:

Önce şunu belirtmek isteriz ki, Azmî'nin kırk hadis tercümesinde "Târîh-i Vezâret" başlığı altında yer alan kıt'asındaki "Kudûmûn ile şeref bula pâye-i 'âlî" mısraı, sureti verilen nüshada yazıldığı şekliyle (قدومكيله بوله شرف پایه عالی) 969'a değil,

Hicrî 967 (Milâdî 1560) yılına tekabül eder. Ancak buradaki "ile" kelimesi elifle yazılır ve "pâye-i 'âlî" terkindeki hemze de hesaba katılırsa, o takdirde 969 (m. 1561) rakamı elde edilebilir. Bunun bir müstensih hatası olabileceği söylenebilir... Ancak, anılan eserin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde mevcut nüshasında bu tarih mısraı, 969 senesine değil, eserin "Hâtîme"de bildirilen tercüme zamanına, yani (9)76 yılına uygun düşecek biçimdedir:

قدومكيله شرف بولدى پایه عالی
("Kudûmûn ile şeref buldı paye-i 'âlî" İÜ Ktp. TY nr. 1401, vr. 3a).

Demek oluyor ki, yayımlanan kırk hadis tercümesinin başka bir nüshasında, 967 (1560) veya 969/1561 yılında değil, 976 (1568-69) senesinde vezir olan bir Mustafa Paşa'dan bahsedilmektedir.²¹ Kırk hadisler konusundaki kıymetli yayınlarını takip ettiğimiz muhterem Ahmet Sevgi, suretini yayımladığı nüshada mevcut "Târîh-i Vezâret" başlıklı kıt'anın sonundaki tarih mısraının ebced hesabıyla 969'a nasıl delâlet ettiğini izah etmemiş; aynı mısraı, yerini bildirdiğimiz ve suretini gönderdiğimiz diğer nüshasındaki farklı kaydı üzerinde de durmamıştır. Hem Sevgi'nin suretini yayımladığı nüshada "Târîh-i Vezâret"i ebced hesabıyla bildiren mısraın tam olarak 969'a denk düşmemesi, hem de bizim bahsettiğimiz İstanbul Üniveristesi Kütüphanesi kopyasında anılan mısraın, tercümenin tamamlandığı 976 (1568-69) yılına tekabül etmesi, kast edilen Mustafa Paşa'nın, "Kızıl Ahmedlü Mustafa Paşa"dan başka bir kişi olabileceğini düşündürmektedir. Çünkü Kızıl Ahmedli veya İsfendiyarlı Mustafa

Paşa, 976 yılında değil, 969/ 1561 yılında "vezîr-i hâmis" olmuştur. Aynı Paşa'nın, 972 (1564)'de kendi isteğiyle tekaüd edilmiş olduğu, başka bir ifadeyle kırk hadis Azmî tarafından nazmen çevrildiği 976 (1568-69) senesi zarfında vezirlik mevkiinde bulunmadığı ve hac esnasında vefat ettiği bilinmektedir.

Bu noktada, bir ihtimâl olarak Azmî Efendi'ye ait kırk hadis tercümesinin birinci "Münâcat" kısmında yer alan bazı mısralara istinaden onun meydana getirdiği eseri, Mustafa Paşa'ya hac dönüşünden sonra sunmayı tasarladığı söylenebilir... Nitekim eserin Selçuklu Araştırmaları Merkezi'nde bulunan nüshasındaki "Târîh-i Vezâret" in (müstensih yanlışı hesaba katılmazsa) Mustafa Paşa'nın vezir olduğu 969 (1561) yılına uygun bulunması, bu tahminin lehinde bir delildir. Ancak aynı eserin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde mevcut başka bir nüshasında bahis konusu "Târîh-i Vezâret" in, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, ebced hesabıyla tercümenin yapıldığı 976 (1568-69) yılına tekabül etmesi, Azmî'nin kast ettiği Mustafa Paşa'nın, "Kızıl Ahmedlü" (veya "İsfendiyarlı") Mustafa Paşa olduğu ihtimalini zayıflatan, aynı isimde başka bir şahsiyet olabileceği ihtimaliniyse kuvvetlendiren bir delildir.²² Bu iki farklı kayıt, aynı eserin, Mustafa Paşa adını taşıyan iki ayrı devlet adamına bazı ilâve ve çıkarmalarla sunulmuş olabileceğini düşünmeye de imkân vermektedir...

Hangi Azmî?

Azmî'nin kırk hadis tercümesinin bildiğimiz iki nüshası, şairin eserini 969

19 Priştineli Azmî'nin hayatı hakkında bilgi için bkz:

a) Âşık Çelebi: Meşâirü's-suarâ (Neşreden: G. M. Meredith Owens), London 1971, s. 173b-174a
b) Kınalı-zâde Hasan Çelebi: Tezkiret'ü's-suarâ (Hazırlayan: Dr. İbrahim Kutluk) c.2, Ankara 1981, s. 623-624.
c) Esrâr Dede: Tezkire-i Mevleviyye, Konya Mevlânâ Müzesi İhtisas Ktp. No: 1502, s. 219.

20 Câmî'nin Farsça kırk hadis tercümesi ve bu eserin Türkçe çevirileri hk. bilgi için bk. Necip Âsım, "Hadîs-i Erba'în Tercümeleri", Millî Tettebular Mecmuası, Eylül- Teşrin-i Evvel 1331 (Eylül- Ekim 1915), c. 2, Sayı 4, s. 143-165; Fuzûlî, Kırk Hadîs Tercemesi, haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu, İstanbul 1951; Abdülkadir Karahan, "Tercüme edebiyatından nümûneler üzerinde çalışmalar Câmî'nin Erba'în'i ve Türkçe Tercümeleri", İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, İstanbul 1952, c. 4, Sayı 4, s. 345-371; Ahmet Sevgi, Molla Câmî'nin Erba'în'i ve Manzûm Türkçe Tercümeleri, Konya 2000.

21 Azmî'nin bu eserinin başka bir nüshasında Mustafa Paşa'yı öven satırlarla onun vezir oluş tarihini bildiren kıt'a yoktur. Azmî, Hadîs-i Erba'în, Arabic Manuscript Volume No. 750H from the Garrett Collection of Arabic Manuscripts in Princeton University Library. (Bu tercümenin de bulunduğu mecmuanın bir kopyası, Süleymaniye Ktp. Mikrofilm Arşivi, nr. 3273'tedir).

22 Azmî'nin kırk hadis tercümesini ithaf ettiği Mustafa Paşa'nın hüviyetini tespit etmemizi sağlayacak kesin bir delil bulunmamakla birlikte, Lala Mustafa Paşa olabileceğine ihtimal veriyoruz. Lala Mustafa Paşa hk. fazla bilgi için bk. Şerafettin Turan, "Lala Mustafa Paşa Hakkında Notlar ve Vesikalar", Belleten, Ekim 1958, c. XXII, Sayı 88, s. 551-593.

(1561) veya 976 (1568-69) yılında vezir olan bir Mustafa Paşa'ya sunmak üzere meydana getirdiğini göstermektedir... Aceba bahis konusu ettiğimiz kırk hadis tercümesinin sahibi, Priştineli Azmî olabilir mi? Şimdi, mütercim Azmî'nin, o devirde bu mahlası kullanan şairlerimizden hangisi olabileceği meselesini ele alalım: Şuara tezkireleri gibi tarihî- biyografik kaynaklarımızdan on altıncı asırda yaşadıklarını öğrendiğimiz "Azmî" mahlaslı üç şairimiz vardır:²³ 1. Priştineli Azmî, 2. İstanbullu Azmî Pîr Mehmed Çelebi (ö. 990/1582), 3. Geduslu (Gedizli) Azmî (ö. 1016/1607).²⁴

Hakikaten Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tezkirelerinde Priştineli Azmî'nin, ölümüne kadar İsfendiyarlı Mustafa Paşa tarafından korunduğu anlatılır.²⁵ Ancak sadece Priştineli Azmî'nin, Mustafa Paşa'nın himayesini gördüğünü bildiren bu kaynaklara dayanılarak anılan kırk hadis tercümesinin o sanatkâra ait olduğuna hükmedilmesi, acele karar vermek ve başka ihtimaller üzerinde pek durmamak manasına gelecektir. Biz, aşağıda arz edeceğimiz sebeplerden ötürü, bu tercümenin Priştineli Azmî veya Gedizli Azmî değil, İstanbullu Azmî Pîr Mehmed Bey tarafından yapılmış olabileceğini düşünüyoruz. Bu iddiamızın delillerini şöyle sıralayabiliriz:

1. Priştineli Azmî'nin 976 (1568-69) yılında bir kırk hadis tercüme edebilmesi için, en azından böyle bir eser meydana getirebilecek kadar sağlıklı olması ve hayatta bulun-

ması lâzım geldiği açık bir gerçektir. Hâlbuki bu sanatkârın, bölüğe yazıldıktan bir müddet sonra cezbe kapıldığı ve tekaüde ayrıldığı bilinmektedir. Şair, mütekait (emekli) olduğu sırada Mustafa Paşa'nın sayesinde rahat etmiş ve sonunda vefat etmiştir. O devrin tanınmış edebî şahsiyetlerinden Âşık Çelebi, sanatkârın bu hâlini, 975/1567 yılında kendi hattıyla yazdığı tezkiresinde şöyle anlatıyor: "...Katib yazmak münasib iken yañıldılar yazdılar, bölüğe yazdılar. Ba'dehu dimag-ı canına buyı üns vasil oldu. Birkaç akçe teka'üd akçe-siyle kana'at eyledi. Güzin-i 'alem-i vezaret nigin-i hatem-i sadaret Mustafa Paşa (...) 'Azmi ölince anuñ saye-i yem-i devletinde istirahat ve 'akıbet anuñ zıll-i himayetinde rihlet eyledi."²⁶

2. Şuara tezkiresini 976/1568 senesinde tamamlayan Âşık Çelebi, naklettiğimiz son cümlesinden de anlaşılabilirliği gibi, Priştineli Azmî'nin vefat ettiğini haber vermektedir. Başka bir ifadeyle Priştineli Azmî, 975 (1567) senesinden önce "rihlet eyle"miş; yani dünyadan göçmüştür. Bu kayıt, bahis konusu kırk hadis tercümesinin tamamlandığı 976 (1568) yılında Priştineli Azmî'nin hayatta olmadığını gösteriyor.

3. Aynı devir şairlerinden Azmî Pîr Mehmed Bey'in, Mustafa Paşa'ya eser ithaf etmesi de imkân ve ihtimal dışında bir şey değildir. Nitekim Azmî Pîr Mehmed Bey'in 974 (1566) yılında tamamladığı ve "Enîsü'l-ârifin" adını verdiği Ahlâk-ı Muhsinî ter-

cümesinde, yer yer bu kırk hadis metnindeki bazı kıt'aları iktibas ettiğini görmemiz, bahis konusu çevirinin ona ait olabileceğini düşündüren kuvvetli bir delildir.²⁷ Eğer bu tercümenin Azmî mahlaslı başka bir şair tarafından yapıldığı kabul ve iddia edilirse, o takdirde Azmî Pîr Mehmed Bey'in, Enîsü'l-ârifin'inden iki sene sonra meydana getirilmiş bir kırk hadis çevirisinden bazı kıt'aları iktibas etmesinin pek mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Bahis konusu kırk hadis tercümesinin, "Azmî" mahlaslı bir şair tarafından Mustafa Paşa'ya sunulduğu 976 (1568-69) yılından önce tamamlanmış olabileceği, Azmî Pîr Mehmed Bey'in ahlâk kitabını yazdığı 974 (1566) senesinde bu metinden iktibaslarda bulunmasının imkân dahilinde bulunduğu söylenebilir de bu bizce daha zayıf bir ihtimâldir...

4. İncelediğimiz kırk hadis tercümesinin Azmî Pîr Mehmed Bey'e ait olabileceğini düşündüren başka bir delil de bu eserde iktibas edilen bir beytin, Enîsü'l-ârifin'de de anılmasıdır. Kırk hadis tercümesinin mensur mukaddimesi sonunda bulunan şu Türkçe beyit, Azmî Efendi'nin Ahlâk-ı Muhsinî tercümesinin son babında da yer almaktadır:

"Şem'i kim Hak yaka nice söyünür

Kim ki püf dirse sebleti göyünür"(İ vr. 2b, S vr. 3b).

Bizim tesbitimize göre, bu beyit, Hamdullah Hamdî'nin Yusuf u Züleyhâ adlı mesnevisinden²⁸ alınmıştır. Ayrıca, Azmî Efendi'nin Enîsü'l-ârifin'de Ali Şîr Nevâî ve Merdümî'nin kırk hadis tercümelerinden yeri geldikçe bazı kıt'alar iktibas etmesi²⁹ de bu tür eserlere alâka duyduğunun bir işareti

sayılmaya müsaittir.

Gösterdiğimiz deliller, bize anılan metnin büyük bir ihtimâlle Azmî Pîr Mehmed Bey tarafından meydana getirildiğini düşündürmekteyse de kendisinin başka şairlerden de manzumeler aldığını mezkûr eserinin başında bildirmesi, bu hususta bir ihtiyat payı bırakmamızı gerektirmekte ve kesin bir hüküm vermemize engel teşkil etmektedir. Şimdilik muhakkak olan şey, 976 (1568-69) yılında hayatta bulunan "Azmî" mahlaslı şairlerimizden birinin, (bizce, büyük bir ihtimâlle, Enîsü'l-ârifin sahibi Azmî Pîr Mehmed Bey'in) yine aynı zamanda yaşayan Mustafa Paşa için bir kırk hadis tercümesi meydana getirdiğidir.

Kırk Hadis Tercümesi

Azmî Efendi'nin eseri, Allah'a hamd, Hz. Peygamber'e, onun ailesi ve arkadaşlarına dua ve selâm bölümlerinde "sahîh, hasen, garîb" gibi risalenin konusunu okuyucuya ima edecek bazı hadis terimleri anılarak yazılmış mensur bir mukaddimeyle başlamakta; telif sebebinin anlatıldığı ve manzumenin sunulacağı Mustafa Paşa övgüsüyle devam etmektedir. Şair, adı geçen paşanın vezirliğe yükseltilme tarihi konusunda bir kıt'a yazdıktan sonra, sadede gelmekte ve hadislerin tercümesine geçmektedir. Azmî Efendi, az sayıda kelimeden meydana gelen kırk hadisi, nazma çekmeye gayet elverişli bulunduğu için, bu tür tercümelerin çoğunda tercih edilen hafif bahrinin "fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün" kalıbıyla ve iki beyitli kıt'alar hâlinde Türkçe'ye çevirmiştir.

Azmî Efendi'nin elimizdeki tercümesinin mensur başlangıcında yer alan şu cümleler-

²³ Sicill-i Osmânî'de Yedikule dizdarının kethudası olan ve 993/1585'te vefat eden Mustafa adlı bir Azmî'den daha bahsediliyorsa da (Mehmed Süreyyâ, a.g.e., Matbaa-i Âmire 1311, c. 3, s. 466) bu, bizce bir karıştırma veya baskı hatasından ibarettir. Kastedilen şair, Yedikuleli Azîzî'dir. (Anılan şair hk. bilgi için bk. Sadeddin Nüzhet Ergun, Türk Şairleri, ts., c. 2, s. 632-37).

²⁴ Geduslu Azmî hk. bilgi için: Ahdî, Gülşen-i Şuarâ, Millet Ktp. Ali Emîrî, Tarih, nr. 774, vr. 151ba-b; Riyâzî, Tezkire-i Riyâzî, Millet Ktp. Tarih, nr. 765, vr. 93a; Kafzâde, Zübdetü'l-eş'âr, Millet Ktp. Ali Emîrî, Manzum, nr. 1325; Kâtib Çelebi, Keşfü'z-zunûn 'an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn, (nşr. Kilisli Rifat Bilge- Şerefettin Yaltkaya), İstanbul 1360 (1941), c. 1, s. 801; Sadeddin Nüzhet Ergun, a.g.e., c. 2, s. 639-40; İnehân-zâde Mehmet Nâil, Tuhfe-i Nâilî, 1949, c. 2, s. 666.

²⁵ Âşık Çelebi, Meşâirü's-suarâ or Tezkere of Âşık Çelebi, (nşr. G. Meredith-Owens), London 1971, c. 1, 173b- 174a; Kinalizâde Hasan Çelebi, Tezkiretü's-suarâ, (nşr. İbrahim Kutluk), Ankara 1989, c. 2, s. 623-24.

²⁶ Âşık Çelebi, Meşâirü's-suarâ, Hacı Selim Ağa Ktp. Hüdâî Efendi kısmı, nr. 1157, vr. 119b. Müellif hattıyla 975'te (1567) tamamlanmıştır.

²⁷ Azmî Pîr Mehmed'in kırk hadis tercümesinden aldığı bazı kıt'alar için bk. Enîsü'l-ârifin, Berlin Devlet Ktp. Mss. Or. Peterm. II, 110, 8a-b (İbadet Babı), 35a (İffet Babı), 60a (Adalet Babı), 67a (Hulk ve Rıfk Babı), 77a (Sehâ Babı), 85a (Tevâzu Babı), 183a, 185b (Terbiyet-i Hadem Babı).

²⁸ Hamdî, Yusuf u Züleyhâ, (haz. Naci Onur), Ankara 1991, s. 64. (Anılan beytin ikinci mısraı burada "Her ki püf derse sebleti göyünür" şeklinde).

²⁹ Bu konuda bilgi için bk. Âdem Ceyhan, On Altıncı Asır Osmanlı Âlimlerinden Azmî Pîr Mehmed Bey ve Dîvânı, Manisa 2006, s. 35-36.

den, daha önce bir kırk hadis seçtiğini, fakat o'erbainin anlaşılması güç görüldüğü için, mümkün olduğu kadar ifadesi açık, kavranması ve ezberlenmesi kolay hadisleri nazım ipine çektiğini öğreniyoruz:

"Emma ba'dü, meydan-ı hilafetün diliri ve bişe-i kerametün nerre-şiri esedu'llahi'l-galib nokta-i da'ire-i lübb Hazret-i 'Ali İbn Ebi Talib'den Kerrem-Allahü vechehü mervi ve menkul olan hadis-i

من حفظ على امتي أربعين حديثاً³⁰

zümresine duhul recasına ve ceza-i

بعثه الله يوم القيامة فقيها عالماً³¹

sa'adetine vusul temennasına bu fakir ü hakir u za'ifü'l-bal ü perişan-hal ol gevher-i şeb-çerag-ı risalet ve dürr-i yetim-i derya-yı nübüvvetün ahbar-ı meşhuresinden dürc-i sa'adet-eser ü asar-ı me'suresinden derc-i dürrer-i gururdür-erba'in mikdar dürr-i şah-var ü lü'lu-yi abdar -ki her biri guşvare-i guş-ı ebkar-ı eftar-ı ulü'l-ebşardur- isar ü ihtiyar itmişdi. Lakin ol erba'inün ki erba'in-i erba'in çıkaran salik-i mesalik-i tarikat fehva-yı münifine vusuli emrinde hayran ve aşna-yı lücce-i bahr-i hakikat ol derya-yı bikeranuñ sahilinde ser-gerdan olmagın, 'ala-kadri'l-imkan vazıhu'l-beyan ve sehlül-iz'an fehme karib ve hıfza asan olması temennasına ol le'ali-i mütelali-i mensurenün cevahir-i ma'anisin elmas-ı fikretümle süfte kılup silk-i nazma çekdüm."

Yukarıdaki iktibasımızdan da anlaşılabilir gibi, mütercim, eserinde hadisleri

hangi kaynak veya kaynaklardan aldığı konusunda her hangi bir bilgi vermemiştir. Bu kitapçıkta "hadis" diye tercüme edilen rivayetlerin, hadis ilmi kriterleri bakımından tenkidi, sıhhat derecesi ve kaynaklarının tesbiti, ayrı bir inceleme konusu olabilecek mahiyettedir. Ancak "hadis" olarak çevrilen sözlerin hemen hemen hepsinin, İslâm dininin iki esas kaynağı olan Kitap ve Sünnet'e uygun görüldüğünü, arasında yadırganacak bir cümleye rastlamadığımızı belirtmek isteriz. Bahsin başında Azmî Efendi'nin hem hadisleri seçerken, hem de dilimize çevirirken, Câmî'ye ait Farsça eserden yer yer istifade ettiğini söylemiştik... Bu meşhur metne ilâveten, 976 (1568-69) yılından önce yapılmış Türkçe hadis derleme ve tercümelerini de Azmî'nin eseriyle mukayeseli olarak okuduk. Neticede onun hadisleri seçerken, Şeyhülislâm Kemâlpasazâde (873-940/1468-1534)³², Usûlî (ö. 945/1538)³³, Latîfî (895-990/1490-1582)³⁴, Merdümî (ö. 971/1563)³⁵, Fevrî (ö. 978/1571)³⁶ gibi âlim, şair ve yazarların eserlerinden faydalanmış olabileceği fikrini edindik. Çünkü mütercimin tercüme ettiği bazı hadisler, isimlerini andığımız âlim ve şairlerin bu konudaki eserlerinde de bulunmaktadır. Meselâ,

*Kemalpaşazâde³⁷-Azmî29, Kemalpaşazâde26- Azmî 18, Kemalpaşazâde29- Azmî 38, Kemalpaşazâde32- Azmî 35, Kemalpaşazâde 38- Azmî 19.

30 "Kim ümmetim için kırk hadis ezberlerse,"

31 "Allah onu Kıyamet gününde fakih ve âlim olarak diriltir."

32 Şemseddin Ahmed bin Süleyman (Kemalpaşazâde), Hadîs-i Erba'in Tercümesi, trc. Âşık Nattâî, İstanbul 1316.

33 Âdem Ceyhan, "Usûlî'nin Hadis ve Vecize Tercümeleri", İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, İstanbul 2003, 2001- 2003 cilt XXX, s.147-188.

34 Ahmet Sevgi, "Latîfî ve Subhatü'l-Uşşâk", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Konya 1992, Sayı 1, s. 47-92.

35 Merdümî, Tuhfetü'l-İslâm, (Manzûm Kırk Âyet ve Kırk Hadîs) Tercümesi, haz. Ahmet Sevgi, Konya 1993.

36 Hasan Aksoy, "Fevrî'nin Manzum Kırk Hadîs Tercümesi", Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, İstanbul 1997, Sayı 13-14-15, s.121-130.

37 Bu rakamlar, yukarıda adları geçen eserlerdeki hadislerin sıra numaralarını gösterir.

* Usûlî 2- Azmî 3, Usûlî 7- Azmî 12, Usûlî 35- Azmî 26, Usûlî 60- Azmî 23.

* Latîfî 36- Azmî 8, Latîfî 48- Azmî 12, Latîfî 56- Azmî 14, Latîfî 63- Azmî 22, Latîfî 24- Azmî 25, Latîfî 58- Azmî 26, Latîfî 89- Azmî 27, Latîfî 81- Azmî 30, Latîfî 3- Azmî 32, Latîfî 77- Azmî 33, Latîfî 39- Azmî 34, Latîfî 41- Azmî 39, (Latîfî 82- Azmî P nüshası nr. 36, Latîfî 18- Azmî P nüshası 38).

* Merdümî 28- Azmî 3, Merdümî 6- Azmî 12, Merdümî 5-Azmî 13, Merdümî 29- Azmî 17, Merdümî 2- Azmî 20, Merdümî 21- Azmî 23, Merdümî 23- Azmî 30, Merdümî 22- Azmî 31, Merdümî 7- Azmî 34.

* Fevrî 36- Azmî 13, Fevrî 43- Azmî 25.

Azmî Efendi, inanç, ibadet, ahlâk ve beşerî muameleler konusundaki çeşitli hadisleri dilimize çevirirken, "mealên" ve "kısaca şerhli" denebilecek bir tercüme yolu takip etmektedir. Onun zaman zaman teşbih (Meselâ, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12. hadisler), tezat (4), hüsn-i ta'lîl (15), iktibas (14), telmih (32), irsâl-i mesel (35) gibi edebî sanatları kullanarak meramını daha güzel ve tesirli bir şekilde anlatmaya gayret edişi de dikkat nazarımızı çekmektedir.

Şimdi, şairin devrine göre "vâzıhu'l-beyân", yani açık ifadeli saydığı anlatış tarzı hakkında bir fikir vermesi için, çevirisinden birkaç örnek nakledelim: "Cömertliğin afeti, (yapılan) iyiliği başa kakmaktır" mealindeki

آفة السماح المن

hadisi, şöyle tercüme edilmiş:

"Afeti nahl-i ravza-i cuduñ

Tünd-bad-ı hazan-ı minnetdür

Kimseye itdüğün 'atayı sakın

İtme minnet ki minnet afetdür" (İ 3a-b, S 4a, P Hadis nr. 6).

[Cömertlik bahçesi fidanının afeti, minnet hazanının sert rüzgârıdır. Bir kimseye ettiğin iyiliği, onun başına kakma sakın. Çünkü minnet, (cömertliğin) afetidir (sevabını giderir)].

"Seyrek ziyaret et ki, sevgi artsın" mealindeki زر غبا تردد حبا

BJY eelM BJ" ik hadisinin tercümesi:

"Geh geh olsa ziyaret ahababa

Ragbet ü arzu olur galib

Meh-i nev ayda bir görüldüğü-çün

Her kişi görmege olur talib" (İ 4a, S 5a, P Hadis nr. 29).

[Dostlar zaman zaman (seyrek) ziyaret edilse, onların rağbet ve isteği çoğalır. Nitekim hilâl ayda bir görüldüğü için, herkes onu görmek ister].

الوحدة خير من جليس السوء

"Nik ü bed her kes ile dur u dıraz

İhtilat eyleme otur halvet

Na-muvafık celis ü hem-demden

Şübhe yokdur ki hayrdur vahdet"(İ 5b, S 6b, P Hadis sıra nr. 23).

[İyi, kötü herkesle uzun uzadıya karışıp görüşme; yalnız otur. Şüphesiz ki, yalnızlık, uygunsuz arkadaş ve dosttan daha iyidir].

"Bahtiyar, başkasının hâlinde öğüt alandır" şeklinde çevrilebilecek

السعيد من وعظ بغيره

hadisini³⁸ şair şöyle tercüme ediyor:

"Alem içre sa'adet ister iseñ

Gayrdan pend-i 'ibret al ey dil

Suret-i halüñi müşahedeye

Da'ima hal-i gayrı ayine kıl"(İ 5b, S 7a).

[Ey gönül, eğer şu âlemde mutlu ve bahtiyar olmak istersen, başkasından ibret öğüdü al... Hâlinin şeklini görmek için, daima başkasının durumunu kendine ayna yap].

"Güzel söz sadakadır" mealini ifade eden

38 Bu cümle, "Sad-Kelime-i Aî, Gül-i Sad-berg" gibi adlar altında Hz. Ali'nin yüz sözünü içine alıcı eserlerde, anılan halifenin vecizesi olarak da nakledilir.

الحكمة الطيبة صدقة hadisinin Azmî tarafından dar manada anlaşılacak şöyle tercüme edildiğini görüyoruz:

"Sa'ile ebr-i cuduñ itnese feyz

Nem-i ihsan u reşha-i nafaka

Sühan-ı nerm ü germ-i lutf-amiz

Pesdür ehl-i su'ale ol sadaka." (İ 6a, S 7a, P-Hadis sıra nr. 40).

[Eğer cömertliğinin bulutu, dilenciye ihsan nemi ve nafaka sızıntısı lûtf etmezse, yumuşak söz ve iyilikle muamele sıcaklığı, dilek sahiplerine sadaka olarak yeter].

Bu son hadis çevirisinin ardından eserini tamamladığı tarihi haber veren şair, yazdığı şu kıt'ada hem mahlasını bildiriyor, hem de mukaddimede yaptığı gibi kendi manzum tercümesini övüyor:

"Yine bir erba'in çıkarduñ kim

Reşk ider erba'in-i ehl-i şuhud

Seni ol erba'in ider 'Azmi

Salik-i rah-ı Ka'be-i maksud"(İ 6a, S 7b).

[Azmî! Yine bir kırk hadis (meydana) çıkardım ki, (İlâhî sırlara) şahit olanlar, ona imrenir... İnşallah o "kırk", istek Kâbe'si yolunun yolcusu eder seni].

Tercüme-i Manzûme-i Ehâdis-i Erba'in sonunda mesnevî şeklinde yazdığı münacatların ilkinde ihsanını umduğu Mustafa Paşa hakkında hayır dualar eden Azmî, ikinci münacatında ise kendisi için Allah'tan dilediklerini sayıyor ve nihayet tekrar mahlasını anıyor:

"Rahm umar ya muhavvile'l-ahval

'Azmi-i mücrim ü perişan-hal"

[Ey hâlleri değiştiren Allahım! Günahkâr ve perişan hâlli Azmî, senden merhamet umar].

Sonuç olarak denebilir ki, incelediğimiz ve metnini sunduğumuz kitapçıyla Azmî Efendi de kendisinden önce belirli sayıda hadisin nazmen çevirisi mahiyetinde eserler meydana getiren Abdurrahmân-ı Câmî, Ali Şîr Nevâî, Usûlî, Latîfî, Fuzûlî, Merdümî, Fevrî gibi seleflerinin izinden gitmiş; nice

şair ve yazarımızı kırk hadis derleme, tercüme ve şerh faaliyetlerine özendiren bir rivayetin teşvikiyle seçtiği "Hadîs-i Erba'in", "lisân-ı Türkî" ile nazma çekmiş; böylece okuyucularına ibadet, ahlâk, adab ve muamelât konularıyla ilgili bazı tavsiyelerde bulunmuştur. Osmanlı insanının hayat anlayışı ve yaşama tarzı üzerinde bu gibi dinî ve ahlâkî eserlerin de tesirli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Manzum hadis tercümeleri, nasihatnameler, naatlar, mevlidler, miraciyeler, hilyeler vb. yüzlerce, binlerce edebî metin, hem sahiplerinin dünyevî yahut ebedî ümit ve temennilerinin meyvesi olmakta; hem de Türk milletinin manevî kültür değerlerini nesilden nesle aktarma vazifesini görmektedir.

Tercümenin Nüshaları ve Metin Tesisi

Azmî Efendi'ye ait kırk hadis tercümesinin tesbit edebildiğimiz üç yazma nüshası vardır:

1. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü TY nr. 1401, (Kısaltması: İ)

Azmî'nin Tercüme-i Manzûme-i Ehâdis-i Erba'in'in mensur mukaddimesi ve kırk hadis tercümesi vr. 1b-7a arasında bulunmaktadır. Nüshanın istinsah tarihi ve müstensih adı kayıtlı değildir. 7a'da Mesnevî-i Mânevî'nin değerini anlatan Arapça bir metin, 7b'de ise Arapça mensur bir münacat yer almaktadır.

2. Arabic Manuscript Volume No. 750H from the Garrett Collection of Arabic Manuscripts in Princeton University Library. Bu tercümenin de bulunduğu mecmuanın bir kopyası, Süleymaniye Ktp. Mikrofilm nr. 3273'tedir. (Kısaltması: P)

Azmî'nin söz konusu mecmuada "Hadîs-i Erba'in" başlığı altında bulunan eseri, İ ve S nüshalarına göre bazı farklılıklar göstermektedir: Meselâ, hadis tercümelerinden sonra gelen manzum iki münacat, bu nüshada mensur mukaddimenin sonunda, 21 beyitli

bir manzume olarak yer almaktadır. Ayrıca, anılan yazmada, hadislerin tertibi İ ve S nüshalarına uymamaktadır. Başka bir fark da beş hadisin altındaki kıt'aların diğer iki nüshadaki manzum tercümelerden değişik olmasıdır. Yine bu nüshada 7, 36 ve 38. sıradaki hadisler ve o hadislerin manzum Türkçe tercümeleri, adı geçen iki nüshada bulunmamaktadır. Bu farklarla yer yer rastlanan aruz kusurları, bize, elimizdeki nüshanın Azmî Efendi'ye ait tercümenin ilk şekli olabileceğini ve şairin sonradan eseri üzerinde ilâve, çıkarma gibi değişiklikler yaptığını düşündürmektedir.

Princeton Üniversitesi nüshasının İstanbul ve Selçuk Üniversitesi nüshasından farklılık gösteren mukaddimesi şöyledir:

"Bi'smi'llahi'r-rahmani'r-rahim

Cami-i esma-i sıfat-ı 'aleyhim radde-i defter-i erkan-ı din, cadde-i hamd-i cihan-aferin, muhaddisan-ı ashab-ı kudsiyyenüñ mehafil-i ceberutda ve raviyan-ı erbab-ı ünsiyyenüñ mecalis-i melekutda nakl ü rivayet itdükleri hadis hamd-i zül'celal ve'l-ikramdur ki, habib-i mürseline i'zaz ü ikram idüp efser-i لقد ارسلناك le ser-efraz ve hil'at-i lev lak-i nur-ı nübüvvet-tiraz ile mümtaz itdi ve gayet-i icaz ü nihayet-i icazda olan Kur'anı belagat-kıran ve fesahat-iktiranınuñ ahkam-ı şerife-i şer'iyyesin anuñ zeban-ı mu'ciz-beyanından beyan kıldı.

Ve sılat-ı salat ve necibat-ı (?) tahiyyat ba'is-i aferiniş-i ka'inat ve illet-i ga'iyye-i silsile-i mevcudata ki, kelam-ı mu'ciz-nizam ve belagat-intizamı -ki çaşnigir-i şerbet-i yuhy-i'l-izamdur- efser-i sultan-ı serir-i makal, ahter-i rahşan-ı sipihr-i kemal, melce-i ashab-ı güzün olan meclis-i sa'adet-karınlarından garib ü dur ve mahrum u mehur olan ümmet-i ba-himmetüñ rivayet-i'udul ü sikat-ı fuhul tevessülüyle -ki zulmet-i şeb-i deycur-ı dalalet mesabih-i hidayet ve kufl-i ebvab-ı künuz-ı ma'arif-i mefatih-i sa'adetlerdür- şem'-i can ü guş-ı cenanlarına isal ü iblag u irsal eyledi. Server-i ser-hayl-i

saff-ı asfiya neyyir-i evc-i felek-i kibriya

بلغ من البغ ام الكتاب افضل من اوتى فصل الخطاب افصح من افصح عن اعظم من عظمه المستعان صلى الله عليه و على آلهما ظهر الحب على و آله

Emma ba'dü, meydan-ı hilafetüñ diliri ve pişe-i kerametüñ nerre-şiri esedu'llahi'l-galib Hazret-i 'Ali İbn Ebi Talib Kerrem-Allahü vechehü'den mervi ve menkul olan hadis-i

من حفظ على امتي اربعين حديثا

zümresine duhul recasına ve ceza-i

بعثه الله يوم القيامة فقيها عالما

sa'adetine vusul temennasına bu za'ifü'l-bal ü perişanü'l-hal ol gevher-i şeb-çerag-ı risalet ve dürr-i yetim-i derya-yı nübüvvetüñ dürc-i ahbar-ı meşhur ve asar-ı me'suresinden ki derc-i dürr-i le'ali-i mensuredür- erba'in mikdarı dürr-i şah-var ü lü'lu-i abdar -ki her biri guşvare-i guş-ı ebkar-ı efkar-ı ülü'l-ebşardur- isar ü ihtiyar itmiş idi. Lakin ol erba'inüñ -ki erba'in belki erba'in çıkaran salik-i mesalik-i tarikat fehva-yı münifine vusuli emrinde hayran ve gavvas-ı lücce-i bahr-i hakikat ol derya-yı bikeranuñ sahilinde ser-gerdandur, mazmun-ı icaz-makrunı vazıhu'l-beyan ve sehlül-iz'an ve fehme karib ve hıfza asan olması ferman olmanın imtisalen il'l-emri'l-'ali la zale 'aliyen ol nesr-i le'ali-i mütelali ve ferayid-i feva'id-i bi-misali, ki reşk-i 'ikd-ı pervin-i çarh-ı berin ve kılade-i gerden-i mele-i a'la-yı illiyyindür, rişte-i nazma tertib ü intizam ve lisan-ı Türkî ile tercemeye cür'et ü ikdam olındı.

انه خير ناصر و معين

Münacat

Ey füzuzende-i çerag-ı cihan

Aferinende-i zemin ü zaman

Halik-ı ins ü cinn ü arz u sema

Kaşif-i sırr-ı alleme'l-esma

Mübdi-i nüh-kıbab-ı çarh-ı bülend

Kadir ü bi-nazir ü bi-manend

Münteha-yı nihayet-i her şey

Mübteda-yı bidayet-i her şey
Ne ezel aña ibtidasından
Ne ebed vakıf intihâsından
Sensin aslı çü cümle mevcudatın³⁹
Oldı eşya netice-i zatuñ
Mihr ü mah vuhuş mur tuyur
Cümlesi emrûñ ile buldı zuhur
Zerre cay itdi ka'r-ı deryadan
La'l ü yakut seng ü haradan
Şebi zülf itdi çehre-i ruyuñ
Nur virdi şeb-efruz-ı cuyuñ
'İzzetüñ kibriyası hakkı-çün
Ehl-i derdün du'ası hakkı-çün
Enbiyanuñ şefa'atı hürmeti
Evliyanuñ kerameti hürmeti⁴⁰
Zümre-i asfiya yüzi suyına
Fırka-i etkiya yüzi suyına
'İzzetüñ hakkıyıcün Allahum
Reh-i 'aşkuñda ben ki güm-rahum
Nefs elinden zebun u bimaram
Ma'siyet damına giriftaram
Kalbüm itsün mahabbetüñ ma'mur
Nefs-i emmarem it baña me'mur
Rahm umar ya muhavvile'l-ahval
'Azmi-i mücrim ü perişan-hal
Lutfuñ hadi-i tarik eyle
Baña tevfiküñ refik eyle
Kavlümi kavlüñe mutabık kıl
Fi'lümi kavlüme muvafık kıl
Ruzi kıl 'ilm-i nafi' ü şamil
'İlm-i nafi'le kıl beni 'amil
Levh-i dilden gubar-ı şekki gider
'Amelümde koma riyadan eser
Hak-i tenden eyle fersude
'Ucb u riya ile itme alude"⁴¹

3. Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırma-

³⁹ Bu mısırada vezin aksıyor.

⁴⁰ Bu beyitte vezin aksıyor. Diğer iki nüshada anılan mısraların son kelimesi, "hakki"dir.

⁴¹ Bu beyitte de vezin kusuru var. İ ve S nüshasında anılan beyit şu şekilde:

"Hak-i zilletde eyle fersude
'Ucb u kibr ile itme alude"

ları Merkezi Kütüphanesi, Uzluk Bölümü, Y. nr. 92, vr. 1b-8a. (Kısaltması: S)

"Azmi'nin Hadis-i Erba'in Tercümesi"ni bir tanıtma ve incelemenin ardından yeni harflere çevirerek yayımlayan Ahmed Sevgi, bu nüshanın suretini de neşretti. Ancak muhterem Sevgi, bahis konusu eseri, büyük bir ihtimâlle hakikî mütercimi olduğunu delillerle isbat etmeye çalıştığımız Azmi Pîr Mehmed Bey'den başka bir şaire (Priştineli Azmi'ye) mal etmiş ve tek nüshaya dayanarak yayımlamıştır. Biz, Azmi Efendi'nin Hadis-i Erba'in tercümesi metnini kurarken, yukarıda tavsif ettiğimiz nüshalardan her hangi birini esas kabul etmedik. Farklı varyantlardan birini diğer(ler)ine tercih sırasında hadisin Arapça aslını, beyitlerin manasını, vezin ve kafiyei göz önünde bulundurduk.

Burada belirtme gereği duyduğumuz başka bir şey de tarihî edebî metinlerimizi yeni harflere çevirerek yayımlamayı yeterli görmemek; çağımız okuyucusunun da anlayabilmesi için, günümüz Türkçesine de aktararak neşretme lüzumudur. Dilimizin tabii olarak zamanla değişmesi veya siyasî müdahalelerle değiştirilmesi sonucunda söz konusu aktarma işi, bizce, bir ihtiyaç hâlini almıştır. Çünkü tarihî edebî metinler sadece aslî hâliyle neşredildiği takdirde, bu gibi yayınlardan dar ve sınırlı bir okuyucu bölüğü istifade edebilmekte; geniş halk kitlesi ise mahrum kalmaktadır. Biz, arz ettiğimiz sebepten ötürü, Azmi Efendi'nin, kırk hadisi asrının diliyle tercüme etmek üzere yazdığı kıt'aları ve kitapçığı sonundaki manzumeleri, günümüz Türkçesiyle nesre çevirme gereğini de duyduk. Metin sonunda ise, İslâmî Türk edebiyatında hadis derleme, tercüme ve şerhleri konusunda

ilmî çalışma yapacak meslektaşlarımıza yardımcı olmak niyetiyle ulaşabildiğimiz bazı yayınların listesini verdik.⁴²

Tercüme-i Manzûme-i Ehâdis-i Erba'in

"Hezaran hamd ü sipas-ı encüm-kıyas u hurşid-iktibas Kirdgar-ı perverdigara ki hak-i kesife

خمرت طينة آدم بيدي اربعين صباح⁴³

ile perveriş virüp katre-i hakir u na-çizi nisan-ı ihsan-ı

⁴⁴ انشأناه خلقا ile sade-i rahimde dürr-i meknun eyledi. Ve tac-ı

⁴⁵ و لقد كرمنا ile tekrim ü hil'at-i

⁴⁶ و علم آدم الاسماء كلها

ile teşrif buyurup miyan-ı natıkayı muntika-i

⁴⁷ اقرا بسم ربك ile muntatik kıldı. Ve sılat-ı salat ü tahıyyat-ı tahıyyat ol ba'is-i aferiniş-i ka'inat ve 'illet-i gayet-i silsile-i mevcudat mihr-i sipihr-i

⁴⁸ انا املح ve şah-ı serir-i

⁴⁹ انا افصح Beyt:

Bülbül-i şahsar-ı bag-ı belag

Şah-baz-ı nişimen-i ma zag

Tuti-i şekeristan-ı

⁵⁰ و ما ينطق عن الهوى ve 'andelib-i gülistan-ı

⁵¹ ان هو الا وحى يوحى kelam-ı mu'ciz-nizam u yuhi'l-'izam Beyt:

Efser-i sultan-ı serir-i makal

Ahter-i rahşan-ı sipihr-i kemal

olan Habib-i Rabbü'l-'alemin ve seyyid-ü'l-mürselin üzerine olsun ki zül'-celali ve'l-ikram i'zaz ü ikram-ı

⁵² لقد ارسلناك ile ser-efraz ve came-i lev lak-i nübüvvet-tiraz ile mümtaz kıldı. Ve gayet-i icaz ü nihayet-i icaza karin olan belagat-i Kur'an ve fesahat-iktiranuñ ahkam-ı şerife-i şer'iyyesin anuñ dehan-ı çeşme-i hayat-asa ve zeban-ı şirin-makal-i zülal-hemtasından cari vü 'ıyan eyledi.

Ve tuhaf-ı tahıyyat ü selam ol seyyid-i 'aliye müntesib olan ashab-ı güzın rıdvanu'l-lahi te'ala 'aleyhim ecma'in üzerine olsun ki müsebbihan-ı mecami'-i kuds ve muhaddisan-ı mecalis-i üns şevagıl-ı meşagıl-i din ve tevahül-i (?) menahil-i şer'-i mübin şümü'-ı hidayet ve şumus-ı sa'adet mesabih-i zulmet-i dalalet ve mefatih-i künuz-ı 'inayet 'udul u fuhul rivayetleri sahih u hasen ve nakilleri vü kavilleri müstahsendür. Meclis-i sa'adet-mekin ü 'izzet-rehin-i Hazret-i Risalet-penahdan sall-Allahü 'aleyhi ve sell-em garib ü dur u mahrum u mehcür olan ümmet-i ba-himmeye 'an'ane ile mütevatir ü müselsel nakl ve la-yenkati' u muttasıl rivayet iderler. Beyt:

صلى الله عليه و على آله

ما ظهر الحب على و آله⁵³

Emma ba'dü, meydan-ı hilafetüñ diliri ve bişe-i kerametüñ nerre-şiri esedu'llahi'l-

⁴² Bu konuya ait bazı yayımların temininde yardımını gördüğüm değerli meslektaşım İsmail Avcı'ya teşekkür ederim.

⁴³ "Âdem'in hamurunu kendi elimle kırk sabah yoğurdum" mealinde hadis-i kudsî.

⁴⁴ "Ona başka bir yaratılış verdik"(Kur'ân, Mûminûn Sûresi, 23/14) mealindeki ayetten.

⁴⁵ "Gerçekten biz Âdem oğullarını (diğer yaratıklardan) üstün kıldık"(Kur'ân, İsrâ Sûresi, 17/70) mealindeki ayetten.

⁴⁶ "(Allah) Âdem'e bütün isimleri öğretti..."(Kur'ân, Bakara, 2/31) mealindeki ayetten.

⁴⁷ "Yaratan Rabbinin adıyla oku!"(Kur'ân, Alâk Sûresi, 96/1) mealindeki ayetten.

⁴⁸ "Ben en güzelim" mealinde hadis.

⁴⁹ "Ben en düzgün ve güzel konuşan insanım" mealinde hadis.

⁵⁰ "O kendi hevasından söylemiyor..." (Kur'ân, Necm Sûresi, 53/3) mealindeki ayetten.

⁵¹ "O (Kur'an) sade bir vahiydir; ancak vahy olunur..." (Kur'ân, Necm Sûresi, 53/4) mealindeki ayetten.

⁵² "Gerçekten biz seni gönderdik" Kur'ân ayetleri arasında bu ibare yok; ancak "lekad erselnâ" (Meselâ, En'âm 6/42, Ra'd 13/38, Hicr 15/10) veya "erselnâke" (Meselâ, Bakara 27/119, Ra'd 13/30, İsrâ' 17/105) ibaresi var.

⁵³ "Salât ve sevgi ona ve onun ailesine olsun!"

galib nokta-i da'ire-i lübb Hazret-i 'Ali İbn Ebi Talib'den Kerrem-Allahü vechehü mervi ve menkul olan hadis-i

من حفظ على امتي أربعين حديثاً⁵⁴
zümresine duhul recasına ve ceza-i
بعثه الله يوم القيامة فقيهاً عالماً⁵⁵

sa'adetine vusul temennasına bu fakir ü hakir u za'ifü'l-bal ü perişan-hal ol gevher-i şeb-çerag-ı risalet ve dürr-i yetim-i derya-yı nübüvvetü'n ahbar-ı meşhuresinden dürc-i sa'adet-eser ü asar-ı me'suresinden derc-i dürrer-i gurerdür- erba'in mikdar dürr-i şah-var ü lü'lu-yi abdar -ki her biri guşvare-i guş-ı ebkar-ı efkar-ı ulü'l-ebşardur- isar ü ihtiyar itmişdi. Lakin ol erba'inü'n ki erba'in-i erba'in çıkaran salik-i mesalik-i tarikat fehva-yı münifine vusuli emrinde hayran ve aşna-yı lücce-i bahr-i hakikat ol derya-yı bikeranun sahilinde ser-gerdan olmagın 'alaka-dri'l-imkan vazihu'l-beyan ve sehlü'l-iz'an fehme karib ve hıfza asan olması temennasına ol le'ali-i mütelali-i mensurenün cevahir-i ma'anisin elmas-ı fikretümle süfte kılup silk-i nazma çekdüm. Ve bir haysiyyet ile semt-i iltiyam ve suret-i intizam buldı ki, reşk-i 'ikd-ı pervin-i çarh-ı berin kılade-i gerd-i mele-i a'la-yı illiyyin oldı.

Hazret-i Mustafa Paşa yesser-Allahu ma yeşanun ki leşker-i Keyvan-haşmet ü Behram-savlet Müşteri-siret ü 'Utarid-fitrat kiş ü düşmenan-küş saf-şiken ü merd-efgen muzaffer-fer ü gazanfer-peyker pişe-i bikar u ner ber-meydan-ı karzar nize-i sine-güzarı bag-ı feth u ikbalde bir nihaldür ki hun-ı dil-i a'dadan neşv ü nema bulmuşdur. Ve peykan-ı tiri gülşen-i zafer-i firuzide bir gonçedür ki nesim-i safa-yı nusretten reng-pezir olmuşdur. Zamir-i müniri şem-i şebistan-ı memleket ve ray-ı alem-arası hallal-i müşkilat-ı saltanat 'akl-ı neffazı hüma-yı

himmet gibi bülend-pervaz ve himmet-i 'ali-himmeti kar-saz-ı erbab-ı niyaz fikr-i sakıba sebep-i nizam-ı memleket ve tedbir-i sa'ibi ba'is-i intizam-ı mülk ü millettür. Meclis-i fuzala-perverlerine ol dürc-i pür-iber ü dürc-i dürrer teyemmünen ve teberrüken ithaf u ihda kılındı. Ol vahibü'l-'ataya ve bari'l-beraya dergahından mutazarri' u mes'uldür ki, kelimat-ı tayyibat-ı beyyinat-ayat-ı Hazret-i Risalet-penah 'aleyh-i efdalü's-salavat ve ekmelü't-tahiyyat hürmetine 'izzet ü rif'ati ruz-be-ruz efsun ve a'da-yı devleti makhur-ı ser-nigun ola. Amin ya Mucibe's-sa'ilin.

صلى الله عليه و على آله
ما ظهر الحب على و آله⁵⁶

Şem'i kim Hak yaka nice söyünür
Kim ki püf dirse sebleti göyünür
[Allah'ın yaktığı ışık nasıl söner? Kim "püff!" derse, bıyığı yanar!]

TARİH-İ VEZARET

Sa'adet ile tulu' itdi burc-ı 'izzetden
O çarh-ı ma'deletün afitab-ı ikbali
Riyaz-ı devlet ü ömri müdam olup şadan
Hemişe bula taravet nihali amali
Didüm bu mısra'ı hem hasb-i hal hem tarih

Kudumün ile şeref bula⁵⁷paye-i 'ali"(İ 2b-3a, S 3b).

[Vezirlik Tarihi: O adalet göğünün ikbâl güneşi, ululuk burcundan bahtiyarlıkla doğdu. Devlet ve ömrü bahçeleri devamlı sevinçli olup emellerinin fidanı her zaman tazelik bulsun! Bu mısraı hem hasbihâl, hem de tarih olarak söyledim: Yüksek derece, senin gelip ayak basışınla şeref bulsun!]

السلام قبل الكلام⁵⁸

54 "Kim ümmetim için kırk hadis ezberlerse,"

55 "Allah onu Kıyamet gününde fakih ve âlim olarak diriltir."

57 buldı İ: bula S.

58 "Selâm, kelâmdan öncedir." (Tirmizî, "İsti'zân", 11).

1
"Buyurur Hazret-i Resulu'llah
Kim⁵⁹ anuñ hakkıdır salat ü selam
Sehm-i İslam'ı pişrev eyle
Kılmağın 'arz-ı hacc feth-i kelim"(İ 3a, S 3b, P Hadis sıra nr.1⁶⁰).

[Hz. Resûlullah buyurur (ki dua ve selâm onun hakkıdır): "İhtiyacını arz etmeden ve söze başlamadan önce, İslâm'ın hissesi olan selâmı öncü yap!"].

المسلم من سلم المسلمون من لسانه و يده⁶¹

2
"Müslim oldur ki kılmaya pa-mal
Saklaya 'ırzını⁶² Müselmanuñ
Bir dil incinmeye dilinden hiç
Şakir ola elinden il anuñ"(İ 3a, S 3b, P Hadis sıra nr. 2).

[Müslüman odur ki, Müslüman'ın ırzını (namusunu, şerefini) ayak altına almasın, korusun; dilinden hiçbir kalb kırılmasın; herkes onun elinden (gördüğü iyiliğe) teşekkür ve dua edici olsun!].

من لا يرحم لا يرحم⁶³

3
"Gerçi kim afitab-ı rahmetdür
Şamil-i zerre zerre-i dünya
Gayra her kim ki mihr ü rahm itmez
Olmadı zerre deñlü behre aña"(İ 3a, S 3b, P Hadis sıra nr. 3).

59 kim İ, S: ki P.

60 P nüshasının mikrofilmden kâğıda döktürdüğümüz metninde yaprak numaraları belli olmadığından, hadis sıra numaraları gösterilmiştir.

61 "Müslüman, elinden ve dilinden Müslümanların selâmette olduğu kimsedir." (Buhârî, "İmân", 5; Müslim, "İmân", 64, 65).

62 Saklaya 'ırzını İ, S: 'ırzını saklaya P.

63 "Merhamet etmeye merhamet edilmez." (Buhârî, "Edeb", 18, 27; Müslim, "Fezâ'il", 65).

64 "Öğüt verici olarak ölüm yeter." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, Ali Yardım, İstanbul 1999, s. 251, Hadis sıra nr. 851).

65 Guş-ı can ile istima' idene İ, S: Merg-i hem-saye vü ehıbbaya P.

66 Bilindiği gibi bazı yerlerde cenaze namazını haber vermek için okunan salâvata da "salâ" denir.

67 "Altın paraya kul olan lânetlensin; gümüş akçeye köle olan lânetlensin!" (Tirmizî, "Zühd", 42).

68 İkin P, S: İkin İ.

69 dinar İ, P: dünya S.

70 "Cömertliğin afeti başa kakmadır." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 44, hadis sıra nr. 51. Anılan hadiste geçen "semâhat" kelimesi burada -bizce- yanlışlıkla "hoşgörü" şeklinde çevrilmiştir).

[Gerçi İlâhî rahmet güneşi, zerre zerre dünyayı kaplayıcı ise de başkasına şefkat ve merhamet etmeyen kimseye (o rahmetten) zerre kadar nasip olmaz].

كفى بالموت واعظاً⁶⁴

4
"Ayn-ı 'ibretle i'tibar idene
Mevt-i şah ü geda yeter va'iz
Guş-ı can ile istima' idene⁶⁵
Na're-i es-sala yeter va'iz"(İ 3a, S 4a, P Hadis sıra nr. 30).

[İbret gözüyle bakıp ders alana öğüt verici olarak şah ve dilencinin ölümü yeter... Can kulağıyla duyana, "es-Salâ..." narası⁶⁶ vaiz olarak yeter...].

لعن عبد الدينار لعن عبد الدرهم⁶⁷

5
"Ebr-i baran-ı rahmet-i Hakdur
Fa'iz-i katre katre-i 'alem
Katresin görmedi anuñ likin⁶⁸
'Abd-i dinar⁶⁹ u bende-i dirhem"(İ 3a, S 4a, P Hadis sıra nr. 31).

[Allah'ın rahmetinin yağmuru bulutu, damlasının çokluğuyla âlemin her tarafını (kaplar). Fakat dinarın kulu ve dirhem kölesi olan, onun bir damlasını göremez].

آفة السماع المن⁷⁰

6

"Afeti nahl-i ravza-i cuduñ
Tünd-bad-ı hazan-ı minnetdür
Kimseye itdüğüñ 'atayı sakın
İtme minnet ki minnet afetdür"(İ 3a-b, S
4a, P Hadis sıra nr. 6).

[Cömertlik bahçesi fidanının afeti, min-
net hazanının sert rüzgârıdır. Bir kimseye
ettiğin iyiliği sakın onun başına kakma.
Çünkü minnet, onun afetidir (cömertliğin
sevabını gidericidir)].

السماح رباح⁷¹

7

"Sud sevdasın eyleyen kişiye
Cud gibi olur mı ser-maye
Sebeb-i medh olur bu dünyada
Zad olur gitse rah-ı 'ukbaya"(İ 3b, S 4a, P
Hadis sıra nr. 5).

[Kazanç elde etmek isteyen kişiye
cömertlik gibi sermaye olur mu? Bu dünya-
da övme sebebi olur; öbür dünya yoluna
gitse, azık olur].

الدال على الخير كفاعله⁷²

8

"'Amel-i nike her kim⁷³ oldı delil
Şübhe yokdur ki 'amili gibidür
Buyurur ol Resul-i Rabb-i enam⁷⁴
Dal olan hayra fa'ili gibidür"(İ 3b, S 4a, P
Hadis sıra nr. 8).

[Her kim iyi bir amele kılavuz olursa,

şüphe yok ki, onu yapan gibidir. O,
mahlûkatın Rabbinin Resulü buyurur ki:
"Bir hayra kılavuz olan, onu yapan gibidir].

دم على الطهارة يوسع عليك الرزق⁷⁵

9

"Har-ı fakr ile künc-i zilletde
Damen-i 'ayşuñ olsa ger sad çak
Tahir ol da'ima ki ab-ı vuzu'
Hades-i fakadan ider seni pak"(İ 3b, S 4a-
b, P Hadis sıra nr. 10).

[Eğer horluk, hakirlik köşesinde yaşayış
eteğin yoksulluk dikeniyile yüz yerden
yırtılırsa, her zaman temiz ol ki, abdestin
suyu fakirlik pisliğinden temizler seni].

الوضوء سلاح المؤمن و الصوم جنة⁷⁶

10

"Uçmaga cennete vuzu' vü sıyam
Birisi bal oldı⁷⁷ birisi per
Cünd-i şeytan ile mübareze
Birisi tig-ı tiz ü biri siper"(İ 3b, S 4b, P
Hadis sıra nr. 11).

[Abdest ve oruç, cenete uçmağa birisi kol,
birisi kanat oldu. Şeytan askeriyle kavgaya
birisi keskin kılıç, biri kalkan oldu].

التائب من الذنب كمن لا ذنب له⁷⁸

11

"Tak-ı eyvanı⁷⁹ hane-i cürmüñ
Sakf-ı gerduna ger ola hem-ser
Tişe-i tevbe vü nedem eyler

71 "Cömertlik kazançtır"(Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 36, hadis sıra nr. 13. Bahis konusu hadisteki "semâh" kelimesi burada -bizce- sehven "müsâmahakârlık" şeklinde çevrilmiştir).

72 "Bir hayra kılavuzluk eden, onu yapan gibidir."(Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 46, hadis sıra nr. 60). Müslim ve Ebû Dâvud'da "Bir hayra vasıta olan, onu yapan gibi sevap kazanır" şeklinde yer alır: Müslim, "İmâret", 133; Ebû Dâvud, "Edeb", 115).

73 kim İ, S: ki P.

74 Resul-i Rabb-i enam P: Resul ü hayr-ı enam İ, Resul-i hayr-ı enam S.

75 "Temizliğe devam et ki, rızkın genişlesin."

76 "Abdest müminin silâhı, oruç da kalkandır."(Buhârî, "Savm" 2).

77 Birisi bal oldı İ, S: Ademe biri bal ü P.

78 "Günahtan tevbe eden, günah işlememiş gibidir."(İbn Mâce, "Zühd", 30; Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 49, hadis sıra nr. 74).

79 Tak-ı eyvanı İ, S: Tak u eyvanı P.

Bir dem içinde anı zir ü zeber"(İ 3b, S 4b,
P Hadis sıra nr. 13).

[Günah evinin kemeri dünyanın tavanıy-
la eş olsa (göge çıksa), tevbe ve pişmanlık
keseri, onu bir an içinde alt üst (yerle bir)
eder].

الظلم ظلمات يوم القيامة⁸⁰

12

"Koma mizan-ı 'adli keffüñden
'Adl iden müstahıkk-ı rahmet olur
Buyurur ol iki cihan güneşi⁸¹
Yevm-i mahşerde zulm zulmet olur"(İ 3b-
4a, S 4b, P Hadis sıra nr. 21).

[Elinden adalet terazisini bırakma!
Adalet(le hüküm) eden, rahmeti hak etmiş
olur. O iki cihan güneşi (şöyle) buyurur:
"Zulüm, mahşer gününde (sahibi için)
karanlık olacaktır].

اكثرُوا ذكر هادم اللذات⁸²

13

"Bag-ı 'alemde gerçi dil-keşdür
Lezzet-i mive-i nihâl-i hayat
Yad idüñ mevdi kim Resul didi
اكثرُوا ذكر هادم اللذات⁸³ İ 4a, S 4b).

[Her ne kadar şu âlem bağında hayat
fidanı meyvesinin lezzeti gönül çekici ise de
ölümü hatırlayın, anın ki Hz. Peygamber
"Ağız tadını bozanı (ölümü) çok anın..."
dedi].

كثرة الضحك يميت القلب⁸⁴

80 "Zulüm, Kıyamet günü karanlığıdır."(Buhârî, "Mezâlim", 8; Tirmizî, "Birr", 83).

81 Buyurur ol iki cihan güneşi İ, S: Şemsden ruşen ü 'iyandır kim P.

82 "Ağız tadını kaçıran ölümü çok hatırlayın."(Tirmizî, "Kıyâme", 26, "Zühd", 4, Ahmed bin Hanbel, 2, 293; Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 137, hadis sıra nr. 435).

83 Bu hadis ve tercümesi P'de yoktur.

84 "Çok gülmek kalbi öldürür." ((Tirmizî, "Zühd", 2; İbn Mâce, "Zühd", 19, 24, Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 50, hadis sıra nr. 76).

85 "İşlediklerine karşılık az gülsün, çok ağlasınlar"(Kur'ân, Tevbe, 9/82) mealindeki ayetten iktibas edilmiştir.

86 "Seyrek ziyaret et ki, daha çok sevilesin." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 130, hadis sıra nr. 403; el-Meydânî, Mecma'u'l-emsâl, Beyrut 1408/ 1988, c. 1, s. 408, nr. 1732).

87 S'de Öâik şeklinde.

88 ziyaret-i ahabab İ, S: ziyaret ahababa P.

89 "Borç, dinin yüz karasıdır."(Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 38, hadis sıra nr. 19).

14

"Her ki felyedhaku kalilen ile
'Amil oldı cihanda 'akıldur
İtme bi-hude hande-i bisyar
Kesret-i hande afet-i dildür"(İ 4a, S 4b-5a,
P Hadis sıra nr. 22).

[Her kim dünyada "...az gülsünler"⁸⁵
(emri) ile amel edici olduysa, akıldır o...
Boş yere çok gülme ki, çok gülmek kalb için
felâkettir (öldürücüdür)].

زُر غبا تردد حبا⁸⁶

15

"Geh geh olsa ziyaret-i ahabab⁸⁸
Ragbet ü arzu olur galib
Meh-i nev ayda bir göründüğü-çün
Her kişi görmege olur talib"(İ 4a, S 5a, P
Hadis sıra nr. 29).

[Dostlar zaman zaman (seyrek) ziyaret
edilse, onların rağbet ve isteği çoğalır.
Nitekim hilâl ayda bir göründüğü için,
herkes onu görmek ister].

الدين شين الدين⁸⁹

16

"Levh-i dilden eda-i deyni dila
Tig-ı nisyan ile tiraş itme
Çehre-i nev-'arus-ı dini sakın
Nahun-ı deyn ile hıraş itme"(İ 4a, S 5a, P
Hadis sıra nr. 25).

[Kalb levhasından borç ödemeyi unutma
kılıcıyla kazıma ey gönül!

Dinin yeni gelininin yüzünü borç tırnağıyla tirmalama sakın!].

انما الشديد الذي يملك نفسه عند الغضب⁹⁰
ليس الشديد بالصرعة

17

"Pehlevan ol kişi degüldür kim
İli zur ile ser-nigun eyler
Pehlevan oldur ki vakt-i gazab
Kendü⁹¹ öz nefsinin zebun eyler"(İ 4a, S 5a, P Hadis sıra nr. 28).

[Pehlivan, başkasını zorla baş aşağı eden kimse değildir... Pehlivan, öfke zamanında kendi nefesine hâkim olandır...].

ما انزل الله داء الا انزل له دواء⁹²

18

"Ademi gerçi kim Hakim-i Kadim⁹³
Eyledi mübtela-yı derd ü bela
Lik darü's-şifa-i gaybından
Kıldı her derde bir 'ilacı⁹⁴ deva"(İ 4a-b, S 5a, P Hadis sıra nr. 24).

[Kıdem ve hikmet sahibi (olan Allah), gerçi insanı dert ve belâya mübtelâ etti, fakat gayb şifa yerinden her derde bir ilacı deva olarak yarattı].

لا يكون المؤمن طعانا ولا لعانا⁹⁵

90 "Pehlivan, güreşte (rakibini) yenen değil; öfke anında nefesine sahip olandır." (Buhârî, "Edeb", 76; Müslim, "Birr", 107, 108).

91 Kendü İ, P: Kendi S.

92 "Allah, hiçbir dert indirmedir ki onun devasını da indirmemiş olsun." (Ebû Dâvud, "Tib", 1).

93 Hakim-i Kadim İ, S: Hakim ü Kadim P.

94 'ilacı P, S: 'ilac İ.

95 "Mümin, çok kinayıcı ve lânet edici olmaz." (Tirmizî, "Birr", 48).

96 'azl İ, S: ta'n P.

97 kılma İ, S: itme P.

98 "Sabah uykusu rızka mani olur." (Ahmed bin Hanbel, I, 73; Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 43, hadis sıra nr. 44).

99 gözü İ, S: gözün P.

100 hayal ü hab İ, S: hayal-i hab P.

101 Hadis sonundaki pBÂ'A 'JZ' ibaresi, P'de var.

102 "Zenginlik, insanların elindekinden ümidini kesmektir." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 63, hadis sıra nr. 134).

103 dünyadan İ, S: dünyaya P.

19

"Mü'min iseñ sıyanet it zinhar
Levm ü 'azl⁹⁶ itme ehl-i imanı
Kimseyi tir-i ta'na kılma⁹⁷ hedef
Siper-i la'net itme insanı"(İ 4b, S 5a, P Hadis sıra nr. 32).

[Eğer müminsen, aman iman sahiplerini kinayıp çekiştirme ve azarlama; (din kardeşlerini) koru. Kimseyi sövme, yerme okuna hedef etme! İnsanı lânete siper (kalkan) yapma].

الصبيحة تمنع الرزق⁹⁸

20

"Hab-ı nuşin-i bamdada o kim
Aldanup kaldı mest-i hab oldu
Dide-i bahtı açmadı gözünü⁹⁹
Aña ruza hayal¹⁰⁰ ü hab oldu"(İ 4b, S 5b, P Hadis sıra nr. 33).

[Kim sabahın tatlı uykusuna aldanıp kalır, uykuyla kendinden geçmiş olursa, onun bahtının gözü gözünü açmamış; (günlük) nasibi, hayâl (rüya) ve uyku olmuştur!..].

الغنا اليأس مما في ايدي الناس¹⁰² يحبك الناس¹⁰¹

21

"İster iseñ gına-yı kalbi dila
Ehl-i dünyadan¹⁰³ eyle istigna

Ol ki taht-ı yedindedür gayruñ

Çek elüñ andan eyle kat'-ı reca"(İ 4b, S 5b, P Hadis sıra nr. 34).

[Ey gönül, eğer kalb zenginliğini istersen, dünya ehline ihtiyaç arz etme (kanaatkâr ve tokgözlü ol); başkasının eli altında olan şeyden elini çek, ümidini kes!..].

حب الدنيا رأس كل خطيئة¹⁰⁴

22

"Hubb-ı dinar için dimişlerdür¹⁰⁵

Re'sidür¹⁰⁶ cümle-i belayanuñ

Hubb-ı dünya yanında zühhaduñ

Re'sidür cümle-i hatayanuñ"(İ 4b, S 5b, P Hadis sıra nr. 35).

[Para sevgisi için "Bütün belâların başı" dimişlerdir. Zahidlerin yanında dünya sevgisi bütün hataların, günahların başıdır].

اياك و دعوة المظلوم¹⁰⁷

23

"Hazer it gafil olma 'arşa çıkar

Eylese derd ile du'a mazlum

Ateş-i ahı¹⁰⁸ zalimi ahir

Eridir ahen ise¹⁰⁹ niteki mum¹¹⁰"(İ 4b, S 5b).

[Sakın, gafil olma, mazlûm dertle dua etse, arşa çıkar.. Ah ateşi, demir olsa bile zalimi sonunda mum gibi eritir!..].

النظرة سهم مسموم من سهام ابليس¹¹¹

104 "Bütün hataların başı, dünya sevgisidir."

105 için dimişlerdür İ, S: u hubb-ı dirhem hem P.

106 Re'sidür İ, S: İsmidür P.

107 "Mazlûmun ahından (bedduasından) sakın!" (Ahmed bin Hanbel, II, 343).

108 ahı S: ah İ.

109 ahen ise İ: ahenin S.

110 Bu hadis ve tercümesi P'de yoktur.

111 "(Namahre) kaçamak bakış, şeytanın oklarından zehirli bir oktur." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 79, hadis sıra nr. 209).

112 Tirdür P: Tirdür İ, S.

113 "Allah, mütevazı olanı yükseltir; kibirli olanı alçaltır." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 89, hadis sıra nr. 244).

114 "Bize hile yapan, bizden değildir." (Müslim, "İmân" 164; Ebû Dâvud, "Büyû", 50).

24

"Nefs için dam u danedür hazer it

Nazar-ı hal ü hattı cananuñ

Gözün aç kim muharremata nazar

Tiridür¹¹² zehrak-i şeytanuñ"(İ 4b, S 5b, P Hadis sıra nr. 17).

[Sevgilinin beni ve tüyüne tüsüne bakmak, nefis için tuzak ve tanedir, sakın!.. Gözünü aç ki, haram edilen şeylere bakmak, şeytanın zehirli okudur].

من تواضع رفعه الله و من تكبر وضعه الله¹¹³

25

"Derecatını rafi'u'd-derecat

Mütevazı' olanuñ itdi refi'

Sıfat-ı kibriyası Cebbaruñ

Mütekebbir olanı kıldı vazı"(İ 5a, S 5b-6a, P Hadis sıra nr. 18).

[Dereceleri yükselten (Allah), alçak gönüllü olanın derecelerini yükseltir... Cebbâr (herşeye hükmünü geçiren, kudret sahibi Allah)'ın yücelik sıfatı, kibirleneni alçaltır].

من غشنا فليس منا¹¹⁴

26

"Eyledi nakd-i kalbini magşuş

Hile vü mekri ol ki eyledi fen

İşi hud'a olan kişi haşa

Kim ola ümmet-i Muhammedden"(İ 5a, S

6a, P Hadis sıra nr. 19¹¹⁵).

[Hile ve düzeni hüner edinen kimse, kalb parasını karışık ve hileli hâle getirir. İşi hile hud'a olan kişinin, asla Muhammed ümmetinden olması mümkün değildir].
القناعة كنز لا يفنى¹¹⁶

27

"Eyleme ab-ı ruyfı zinhar
Zülli-i¹¹⁷ hırs ile hak ile yeksan
Kani' ol-kim kana'at insana
Gencdür bi-zeval ü bi-payan"(İ 5a, S 6a, P
Hadis sıra nr. 9).

[Yüzünün suyunu sakın hırs horluğuyla
yerle bir etme... Kanaatkâr ol ki, kanaat,
insan için bitmez tükenmez bir hazinedir].
الرحمة رحمة¹¹⁸

28

"Nakş-ı zahmet ki 'ayn-ı rahmetdür
Zahmet ü rahmet oldılar yeksan
Zahmet-i rah-ı din ü millettür
Paye-i 'arş-ı rahmet-i Rahman"(İ 5a, S 6a,
P Hadis sıra nr. 4).

[Zahmet nakş, rahmetin ta kendisidir.
Zahmet ve rahmet bir oldu. Din ve milletin
yolunun zahmeti, Rahman'ın rahmeti
arşının derecesidir].

115 P nüshasında bu hadisin altında şu kıta var:
"Hile vü mekr ile vebale girüp
Sakin aldatma bir Müselmanı
Ehl-i imana hud'a idenün
Çün degüldür dürüst imanı"

116 "Kanaat, tükenmez bir hazinedir." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 43, hadis sıra nr. 42). Bu hadis, P nüshasında -Şihâbü'l-ahbâr'da olduğu gibi- şeklinde.

117 Zülli-i hırs İ, S: Zülli ü hırs P.

118 "Zahmet, rahmettir."

119 "İsrarla küçük günah büyük; istiğfarla büyük günah yok olur." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 170, hadis sıra nr. 552).

120 sagir diyüp İ, S: sagire diyü P.

121 kebire ger P: kebir İ, S.

122 "Ne mutlu o kimseye ki kendi ayıbyla (gidirmek üzere) meşgul olması, başkalarının kusurlarıyla uğraşmaktan kendisini alıkoymuştur..."

123 "Kıyamet gününde insanların kötüsü, iki yüzlü olandır."

لا صغيرة مع الاصرار ولا كبيرة مع الاستغفار¹¹⁹

29

"Zenbe olma musırr sagir diyüp¹²⁰
Ki sagiri kebir ider ısrar
Olsa zag-ı kebire ger¹²¹ bi-had
Tagıdır anı seng-i istigfar"(İ 5a, S 6a, P
Hadis sıra nr. 14).

["Küçük..." diyerek günahı ısrar etme.
Çünkü ısrar, küçük günahı büyük yapar.
Eğer büyük günah kargası sayısız olsa, istiğ-
far taşı dağıtır onu..].

طوبى لمن شغله عيبه عن عيوب الناس¹²²

30

"Her ki il 'aybını hüner aňlar
قل فطوبى له و حسن مآب

Kendü 'aybı sa'adet anuñ kim
Nazar-ı 'ayb-ı gayra ola hicab"(İ 5a, S 6a-
b, P Hadis sıra nr. 16).

[Her kim başkasının kusurunu hüner
sayarsa, "Ne mutlu!" de ona! Ahirette güzel
barınak onun... Kendi kusuru, başkasının
kusuruna bakmaya engel olan kimseye ne
mutlu!..].

شر الناس يوم القيامة ذو الوجهين¹²³

31

"Kim ki kagıd-veş iki yüzlüdür
Yevm-i mahşerde olur yüzi kara
İki yüzlü olduğu çün dinar
Darb ile halk anı kodı nara"(İ 5a, S 6b).
[Kâğıt gibi iki yüzlü olanın mahşer günü
yüzü kara olur... Para iki yüzlü olduğu için,
insanlar basarak onu ateşe koyarlar..].
من صلى على مرة لم يبق ذنبه ذرة¹²⁴

32

"Didi şems-i duha vü bedr-i düca
Hatem-i enbiya şefi'-i 'usat
Kalmaz anuñ günahı zerre kadar
Baña her kim getirse bir¹²⁵ salavat"(İ 5a-
b, S 6b, P Hadis sıra nr. 12).

[Kuşluk vakti güneşi, karanlık (gecenin)
dolunayı, peygamberlerin sonuncusu ve
günahkârların şefaathisi (Hz. Muhammed)
dedi ki: "Bana bir kere salâvat getiren kims-
enin zerre kadar günahı kalmaz.."].
الوحدة خير من جليس السوء¹²⁶

33

"Nik ü bed her kes ile dur u dıraz
İhtilat eyleme otur halvet
Na-muvafık celis ü hem-demden
Şübhe yokdır ki hayrdur vahdet"(İ 5b, S
6b, P Hadis sıra nr. 23).

[İyi, kötü herkesle uzun uzadıya karışıp
görüşme; yalnız otur... Şüphesiz ki, yalnız-

124 Kim bana bir kere salâvat okursa, onun zerre kadar günahı kalmaz."
125 her kim getirse bir İ, S: bir kez getirse kim P.

126 "Yalnızlık, kötü arkadaştan daha hayırlıdır." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 228, hadis sıra nr. 777).

127 "Vaad (söz verme), bir borçtur." (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 34, hadis sıra nr. 5).

128 "Sakinmanın (ilâhî) takdire faydası yoktur..." (Müslim, "Nezir", 5; Tirmizî, "Nüzû", 11; Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 171, hadis sıra nr. 556).

129 Bu hadis altında P nüshasında şu kıta var:

"Arsa-l hadisat-ı 'alemede
İnse kavs-i kaza siham-ı kader
İdemez men' cevşen-i tedbir
Ne siper men' ider anı ne hazer"

130 "Hediyeleşin ki, birbirinizi seversiniz" (Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 135, hadis sıra nr. 424).

zlık, uygunsuz arkadaş ve dosttan, daha
iyidir].
العدة دين¹²⁷

34

"Her kaçan kim kerim 'ahd itse
Farzdur 'ahdine vefa itmek
Her kese çünki va'de deyn oldı
Lazım oldı anı eda itmek"(İ 5b, S 6b, P
Hadis sıra nr. 26).

[Kerem sahibi kişi vaad ettiğinde, onun
sözünde durması farzdır. Çünkü herkes için
vaad bir borç oldu; onu yerine getirmek
lâzımdır].

لا يغنى حذر عن قدر¹²⁸

35

"Ne kadar kaçsa kişi sehm-i kaza
Yetişür tokunur be-her takdir
Bu meseldür ki olmaz mani'
Tir-i takdire cevşen-i tedbir"(İ 5b, S 6b, P
Hadis sıra nr. 15¹²⁹).

[Kişi ne kadar kaçsa da kaza oku mutlaka
yetişir, takdire göre isabet eder. Bu
atasözüdür ki, "(İlâhî) takdir okuna tedbir
zirri manî olamaz.."].

تهادو تحبوا¹³⁰

36

"Dostın kişi gahi yad itmek
Sebeb-i izdiyad-ı rif'atdûr

Yar yare hediye göndermek
'Ba'is-i ülfet ü mahabbetdür"(İ 5b, S 7a, P Hadis sıra nr. 20¹³¹).

[Dostunu ara sıra hatırlamak ve anmak, itibarın artmasına vasıta olur. Dostun dosta hediye göndermesi, kaynaşma ve sevgiye vesile olur.]

السعيد من وعظ بغيره¹³²

37

"'Alem içre sa'adet ister iseñ
Gayrdan pend ü 'ibret¹³³ al ey dil
Suret-i halüñi müşahedeye
Da'ima hal-i gayrı ayine kıl"(İ 5b, S 7a, P Hadis sıra nr. 27¹³⁴).

[Ey gönül, eğer şu âlemdede mutlu ve bahtiyar olmak istersen, başkasından öğüt ve ibret al... Hâlinin şeklini görmek için, daima başkasının durumunu kendine ayna yap].

رأس الداء الامتلاء و رأس الدواء الاحتماء¹³⁵

38

"Mebde'idür cemi'-i emrazuñ

131 Bu hadis altında P nüshasında şu kıt'a var:

132 "Bir birine mahabbet-i ahabab
Mütezayid olur 'atiyye ile
Ki giriftar-ı dam olur da'im
Murg-ı dil dane-i hediye ile"
"Bahtiyar başkasından ibret alan kimsedir."(Müslim, "Kader", 3, İbn Mâce, "Mukaddime" 7; Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 45, hadis sıra nr. 52).

133 pend ü ibret S: pend-i 'ibret İ.

134 Bu hadis altında P nüshasında şu kıt'a var:

"Bu cihan-ı pür-'itibar içre
Oldurur 'akıl ü sa'adettmend
Basmaya pay cay-ı pür-hatara
Gayrı halinden ala 'ibret ü pend"

135 Hastalığın başı mideyi doldurmak (oburluk), tedavinin başı ise perhizdir."

136 İhtima İ, S: Az yimek P.

137 "Sadaka, Rabb'in gazabını söndürür."(Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 48, hadis sıra nr. 68. Burada ziyade olarak "gizli" sıfatı var).

138 Bu hadis altında P nüshasında şu kıt'a var:

"Kadir oldıkca halka kıl sadaka
Eyle tir-i belaya anı penah
Münkesirdür nem-i tasaddukla
Sevret-i nar-ı hışm u kahr-ı ilah"

139 "Güzel söz, sadakadır."(Şihâbü'l-ahbâr Tercümesi, a.g.e., s. 47, hadis sıra nr. 64).

140 ebr İ, S: bahr P.

İmtıla gibi bir bela olmaz
Ten-dürüst olmak isteyen kişiye
İhtima¹³⁶ gibi hiç deva olmaz"(İ 5b-6a, S 7a, P Hadis sıra nr. 37).

[Mide dolgunluğu gibi bir dert olmaz; bütün hastalıkların başıdır o. Bedenen sağlıklı olmak isteyen kişiye perhiz gibi hiçbir ilâç olmaz].

الصدقة تطفئ غضب الرب¹³⁷

39

"Sıdk ile Hak yolına kıl sadaka
Eyle tir-i belaya anı penah
Sadakatuñ yüzi suyuna olur
Muntafi nar-ı hışm ü kahr-ı ilah"(İ 6a, S 7a, P Hadis sıra nr. 39¹³⁸).

[Doğruluk ve kalb temizliği ile Allah yoluna sadaka ver; belâ okuna karşı sığınak yap onu. Allah'ın kahrı ve gazap ateşi, sadakaların yüzü suyuna söner].

الكلمة الطيبة صدقة¹³⁹

40

"Sa'ile ebr-i¹⁴⁰ cuduñ itnese feyz

Nem-i ihsan u reşha-i nafaka
Sühan-ı nerm ü germ-i lutf-amiz
Yeter¹⁴¹ ehl-i su'ale ol sadaka"(İ 6a, S 7a, P Hadis sıra nr. 40).

[Eğer cömertliğinin bulutu, dilenciye ihsan nemi ve nafaka sızıntısı lutf etmezse, yumuşak söz ve iyilikle muamele sıcaklığı, dilek sahiplerine sadaka olarak yeter].¹⁴²

Hatime

تمت ترجمة هذه الأربعين

في سنة ست و سبعين

منع الله بها كل فريق

منه الارشاد و منه التوفيق (İ 6a, S 7b)

[Bu kırk hadisın tercümesi (9)76 yılında tamamlandı. Allah, her insan topluluğunu faydalandırsın ondan. Doğru yolu gösterme, doğru yola iletme ve yardım ondandır].

Kı'ta¹⁴³

"Yine bir erba'in çıkarduñ kim

Reşk ider erba'in-i ehl-i şuhud

Seni ol erba'in ider 'Azmi

Salik-i rah-ı Ka'be-i maksud"(İ 6a, S 7b).

[Yine bir kırk hadis (meydana) çıkardın ki, (İlâhî sırlara) şahit olanlar, ona imrenir. Azmî, inşallah o "kırk", istek Kâbe'si yolu-

141 Yeter P: Besdür İ, S.

142 Şu hadisler ve manzum tercümeleri sadece P'de bulunmaktadır:

حصلان لا يجتمعان على المؤمن البخل و سوال الخلق

"Eyle cud temellukı pişe her kese

Lutf ile gayet eyle dil-cuyi

Hiç bir mü'min ü muvahhidde

Cem' olunmadı buhl ü bed-huyi"(P Hadis nr. 7).

قل الحق و لو كان مر

"Kimsenüñ hatırın sıyanet idüp

İtme ketm ol kelamı (ki) hakdûr

Şehd ise fi'l-meşel gelür el-hakk

Dehen-i bi-mezaka hak söz mür"(P Hadis nr. 36).

الزكاة قطرة الاسلام

"Eylemezseñ (e)ger eda-i zekat

Pür-kusur oldı kasr-ı İslam'uñ

Ehl-i İslam'a oldı çün mi'ber

Hem didi (?) oldı cisr-i İslam'uñ"(P Hadis nr. 38).

143 Bu kıt'a P'de "Tetimme" başlığı altında bulunmaktadır.

144 Bu misra İ'de "Mah mahi vuhuş mur u tuyur" şeklinde.

nun yolcusu eder seni].

"Münacat

Ey füzünde-i çerag-ı cihan

Aferinende-i zemin ü zaman

Halik-ı ins ü cinn ü arz u sema

Kaşif-i sırr-ı 'allemel-esma

Mübdî-i nüh-kıbab-ı çarh-ı büleñd

Kadir ü bi-nazir ü bi-manend

مالك الملك عزت اسماءؤه

رازق الخلق جلت آلاؤه

Mah ü mahi vuhuş u mur u tuyur¹⁴⁴

Cümlesi emrûñ ile buldı zuhur

'İzzetüñ kibriyası hakkıyıçün

Ehl-i derdün du'ası hakkıyıçün

Enbiyanuñ şefa'ati hakkı

Evliyanuñ kerameti hakkı

'İsmeti hakkı mah-ı Ken'anuñ

'Aşk-ı paki için Züleyha'nun

'Aşkuñ naliş ü niyazı için

İtdügi ah-ı can-güdazı için

Ka'be vü Merve vü Safa hakkı

Ravza-i pak-i Mustafa hakkı

Okınan Mushaf-ı mübin hakkı

Bu Ehadis-i Erba'in hakkı

Eyle paşanuñ 'ömrini efzun

Düşmenin eyle ser-nigun u zebun

Kıl aña Hazret-i Resuli şefi'
Kadrin eyle iki cihanda refi'
Rif'at ü 'izzi müstedam olsun
Devlet ü 'ömri ber-devam olsun
Geçe her mah u salı devletle
Ahirin hatm kıl sa'adet ile ¹⁴⁵(İ 6a-b, S 7b-8a).

[Ey cihan fitilini yakıp aydınlatan, zemin ve zamanı yaratan! İnsan ve cinleri, yer ve göğü yaratan! "İsimleri öğretti"¹⁴⁶ sırrını açan... Yüksek göğün dokuz kubbesini icad eden, kudretli, eşi benzeri olmayan, mülkün sahibi (İsimleri yücelsin!), bütün mahlûkların rızkını veren (Nimetleri büyük olsun)!.. Ay ve balık, vahşi hayvanlar ve kuşlar, hepsi senin emrinle ortaya çıktı...Yüceliğinin büyüklüğü hakkı için, dert sahiplerinin duası hakkı için, peygamberlerin şefaati hakkı için, velilerin kerameti hakkı için, Kenan ayı Hz. Yusuf'un masumluğu hakkı, Züleyha'nın temiz aşkı hakkı için, âşıkın inleyiş ve yalvarışı için, ettiği acıma uyandıran ahı için, Kâbe, Merve ve Safâ hakkı, Hz. Peygamber'in temiz ravzası (kabri) hakkı, okunan (hakkikatleri) beyan edici Kur'ân hakkı, bu kırk hadis hakkı için, Paşa'nın ömrünü artır! Düşmanını baş aşağı, tersine dönmüş ve âciz et! Ona Hz. Peygamber'i şefaati eyle, değer ve derecesini iki cihanda da yüksek eyle onun!.. Ululuğu ve yüksekliği devamlı, devleti (bahtı, saadeti) ve ömrü sürekli olsun! Her ay ve yılı devletle geçsin! Onun (ömrünün) sonunu da bahtiyar et! (İmanla ölmeyi nasip et ona)].

145 sa'adet ile S: sa'adette l.

146 "(Allah) Âdem'e bütün isimleri öğretti"(Kur'ân, Bakara, 2/31) mealindeki ayetten.

Münacat-ı Uhra

'İzzetün hakkıyicün Allahum
Rah-ı aşkuñda ben ki güm-rahum
Nefs elinden zebun u bimarum
Ma'siyet damına giriftarum
Lutfuñi hadi-i tarik eyle
Baña tevfiķuñi refik eyle
Koma ben güm-rehi hakir ü zelil
Eyle şem-i hidayetüñi delil
Ruzi kıl 'ilm-i nafi' u şamil
'İlm-i nafi'le kıl beni 'amil
Kavlümi kavlüñe mutabık kıl
Fi'lümi kavlüme muvafık kıl
'Amelümde koma riyadan eser
Levh-i dilden gubar-ı şekki gider
Hak-i zilletde eyle fersude
'Ucb u kibr ile itme alude
Rahm umar ya muhavvile'l-ahval
Azmi-i mücrim ü perişan-hal"(İ 6b-7a, S 8a).

[Diğer Dua

Yüceliğın hakkı için Allahım, ben (ki aşkının yolunda yolunu kaybetmişim) nefis yüzünden zayıf, âciz ve hastayım; günah tuzagına tutulmuşum... Lütfunu, bağışını doğru yol gösterici eyle, bana yardımını yoldaş eyle. Yolunu şaşırmış beni hır ve hakir bırakma.. Hidayet ışığını kılavuz yap! Faydalı ve (hakikatleri) içine alan ilmi nasib et bana! Faydalı ilimle amel edici eyle beni. Sözüme sözüne uygun yap, işimi sözüme uygun yap! Amelimde riyadan eser bırakma; gönül levhasından şüphe tozunu gider!. Horluk, hakirlik (tevazu) toprağında eskit, yıprat; ameline güvenme, kendini beğenme ve büyüklük taslama (gibi kötü huylar) ile bulaştırma beni! Ey hâlleri değiştiren (Allahım)! Günahkâr ve hâli perişan Azmî, merhamet umar senden!].

FAYDALANILAN ESERLER

- Abdulkadiroğlu, Abdulkarim, "Belîğ'in Gül-i Sad-berg'i (Manzûm Yüz Hadis Tercümesi)", İslâmî Edebiyat, Ekim Kasım Aralık 1993, Sayı 22, s. 121-151.
- Ağırman, Cemal, "Mustafa Takî Efendi, 'Kırk Hadis' yahut 'İlm-i Hâl-i Siyâsî ve İctimâî' Adlı Eseri ve Bazı Hadislere Getirdiği Yorumlar", Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. IX/2, s. 61-88.
- Ahdî, Gülşen-i Şuarâ, Millet Kpt. Ali Emiri, Tarih 774.
- Akar, Metin, Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-nâmeler, Ankara 1987.
- Aksoy, Hasan, "Fevrî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi", Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, İstanbul 1997, Sayı 13-14-15, 1995-1996-1997, s. 121-130.
- Aksoy, Hasan, Mustafa Âlî'nin Manzum Kırk hadis Tercümeleri, İstanbul 1991.
- [Âlî], Künhül-ahbârın Tezkire Kısım, (haz. Mustafa İsen), Ankara 1994.
- Âşık Çelebi, Meşâirü's-şuarâ or Tezkere of 'Âşık Çelebi, nşr. G. M. Meredith-Owens) London Luzac and Company Ltd., 1971; Hacı Selim Ağa Ktp. Hüdaî Efendi Kısım, nr. 1157.
- Avci, İsmail, Hazî'nin Manzum Şerh-i Hadîs-i Erbaîn Tercümesi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış yüksek lisans tezi, Balıkesir 2007.
- Azmî Pir Mehmed, Enîsü'l-ârifin, Berlin Devlet Ktp. Mss. Or. Peterm. II, 110.
- Beyânî, Tezkiretül's-şuarâ, (nşr. İbrahim Kutluk), Ankara 1997.
- Bursalı Mehmed Tâhir, Osmanlı Müellifleri, I-III, İstanbul Matbaa-i Âmiri, I-II, c. 1333/1915, III.c. 1342/1923-24.
- Canan, İbrahim, Hadis Ansiklopedisi, Kütüb-i Sitte, I-XVIII, ts.
- Ceyhan, Âdem, "Âlim ve Şair Bir Osmanlı Müderrisi: Pîr Mehmed Azmî Bey ve Eserleri", Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 1, İstanbul 1999, s. 243-286.
- Ceyhan, Âdem, On Altıncı Asır Osmanlı Âlimlerinden Azmî Pîr Mehmed Bey ve Divânı, Manisa 2006.
- Ceyhan, Âdem, "Usûlî'nin Hadis ve Vecize Tercümeleri", İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, İstanbul 2003, 2001-2003, c. XXX, s. 147-188.
- Coşkun, Menderes, Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-harameyn'i, Kültür Bakanlığı yayını, Ankara 2002.
- Çelebioğlu, Âmil, "Türk Edebiyatında Manzum Dîni Eserler", Şükrü Elçin Armağanı, Ankara 1983, s. 153-166. (Aynı yazı, Âmil Çelebioğlu, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul 1998, s. 349-365).
- Çınar, Fatih, "Mustafa Takî Efendinin 'Kırk Hadîs' İsimli Eseri ve Değerlendirilmesi", Somuncu Baba dergisi, Nisan 2007, Sayı 78, s. 58-61.
- Çınar, Fatih, "Mustafa Takî Efendi (K.S) ve 'Kırk Hadis' İsimli Eseri", Somuncu Baba dergisi, Eylül-Ekim 2004, Sayı 52, s. 44-45.
- Ebû Abdullah Muhammed bin Selâme el-Kuzâî, Şihâbü'l-ahbâr, (trc. Ali Yardım), İstanbul 1999.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet, Türk Şairleri, I-IV, İstanbul 1936-45.
- Erkan, Mustafa, "Ferahnâme", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1995, XII.
- Fuzûlî, Kırk Hadis Tercemesi, hazırlayan: Kemal Edib Kürkçüoğlu, İstanbul 1951.
- Hamdi, Yusuf u Züleyhâ, (haz. Naci Onur), Ankara 1991.
- Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von, Geschichte der Osmanischen Dichtkunst, I-IV, Pesth 1836-1838.
- Kafzâde Fâizî, Zübdetü'l-es'âr, Millet Ktp. A. Emîrî Manzum, nr. 1325.
- Kaplan, Mahmut, "Divan Edebiyatında Manzum Nasihat-nâme Yazan Şairler ve Eserleri I", Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Van 1992, c. 3, sayı 3, s. 23-68.
- Karahan, Abdülkadir, "Abdurrahman Camî'nin Seyyid İbrahim Osmanzade Tarafından Tercüme Edilmiş Bilinmeyen Bir Kırk Hadis Tercümesi", Atatürk Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Dergisi Prof. M. Tayyib Okıç Armağanı, Ankara 1978, s. 71-86.
- Karahan, Abdülkadir, İslâm-Türk Edebiyatında Kırk Hadîs Toplama, Tercüme ve Şerhleri, (1. bs. İstanbul 1954), gözden geçirilmiş, buluşlar ve eklerle zenginleştirilmiş yeni baskı Diyanet İşleri Başkanlığı yayını, Ankara 1991.
- Karahan, Abdülkadir, "Tercüme edebiyatından nümûneler üzerinde çalışmalar Camî'nin Arbaîn'i ve Türkçe Tercümeleri", İÜ Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, İstanbul 1952, c. 4, sayı 4, s. 345-371.
- Kâtib Çelebi, Keşfü'z-zunûn 'an esâmi'l-kütüb ve'l-fünûn, (nşr. Kilisli Rifat Bilge- Şerefettin Yaltkaya) I-II, İstanbul 1360-62/1941-43.
- Kemâl Paşazâde, Hadîs-i Erbaîn Tercümesi, Mütercimi: Âşık Nattâî, İstanbul 1316.
- Kemâl Ümmî Divânı, (haz. Dursun Öztürk), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış yüksek lisans tezi, Van 1991.
- Kılıç, Müzahir, "Edebiyat Tarihi Bakımından Kırk Hadisler", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. M.
- Sadi Çöğenli Özel Sayısı, Erzurum 2001, Sayı 18, s. 93-101.
- Kinalizâde Hasan Çelebi, Tezkiretül's-şuarâ, (nşr. İbrahim Kutluk), I-II, Ankara 1989.
- Korkmaz, Seyfullah, "Atebetü'l-hakâyık Türk İslâm

Edebiyatında İlk Manzum

Türkçe Hadis Tercümesidir", Türk Kültürü, yıl XXXVIII, 2000,

sayı 450, s. (27) 603-(37) 613.

Köksal, M. Fatih, "Yenipazarlı Vâlî'nin Manzum İlk Kırk Hadis Tercümesi",

Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2007 Özel sayı, s.237-251.

Küçük, Sabahattin, "Münî'nin Kırk Hadis Tercümesi", Ankara Üniversitesi

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türkoloji Dergisi, Ankara 1997, c. XII, Sayı 1, s. 89-105.

Latîfî, Tezkiretül's-suarâ ve Tabsiratü'n-nuzamâ, (nşr. Ridvan Canım), Ankara 2000.

Levend, Agâh Sırrı, Ali Şîr Nevaî IV. Cilt Divanlar ile Hamse Dışındaki Eserler, Ankara 1968.

Levend, Agâh Sırrı, "Dinî Edebiyatımızın Başlıca Ürünleri", Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1972, (2. bs.) Ankara 1989, s. 35-80.

Levend, Agâh Sırrı, "Ümmet Çağında Ahlâk Kitaplarımız", Türk Dili

Araştırmaları Yıllığı Belleten 1963, 2. bs. Ankara 1988, s. 89-115.

Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmanî yahud Tezkire-i Meşâhîr-i Osmâniyye, I-IV, İstanbul, Matbaa-i Âmiye, I.c. 1308, II. 1311, III.c.1311, IV. c. ts.

Merdümî, Tuhfetül-İslâm, (Manzum Kırk Âyet ve Kırk Hadis) Tercümesi, haz. Ahmet Sevgi, Konya 1993.

el-Meydânî, Mecma'u'l-emsâl, I-II, Beyrut 1408/ 1988.

Müstakimzâde Süleyman Sadeddin, Mecelletü'n-nisâb fi'n-niseb ve'l-kuna ve'l-elkab, Süleymaniye Ktp. Hâlet Efendi, nr. 628.

Necib Âsim, "Hadis-i Erbaîn Tercümeleri", Millî Tetebbular Mecmuası, Eylül- Teşrin-i evvel 1331 [Eylül-Ekim 1915] c. 2, sayı 4, s. 143-165.

Nehcü'l-ferâdis, Çeviriyazı: János Eckmann, Yayınlayanlar: Semih Tezcan- Hamza Zülfiyar, TDK yayını, ts.

Nevevî, Kırk Hadis, (trc. Babanzâde Ahmed Naîm), (İstanbul 1343/1925), 6. bs. Ankara 1991.

Nevî-zâde Atâullah (Atâî), Hadâiku'l-Hakaik fi Tekmileti's-Şakaik, İstanbul 1268, (nşr. Abdülkadir Özcan), İstanbul 1989.

Okıç, M.Tayyib, Bazı Hadis Mesaleleri Üzerinde Tetkikler, İstanbul 1959.

Özer, Salih, "Millî Kütüphane Hadis Elyazmalarının Osmanlı Hadis Edebiyatı

Çerçevesinde Analizi", Erdem 2006, Sayı 45-46-47, s. 109-127.

Öztoprak, Nihat, Klâsik Türk Edebiyatında Manzum Yüz Hadisler, Doktora tezi,

Marmara Üniversitesi 1993, (Danışman Prof. Dr. Orhan Bilgin).

Pekolcay, Necla, Türkçe Mevlid Metinleri, Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi 1950.

Riyâzî, Riyâzü's-suarâ, Millet Kpt. A. Emîrî Tarih, nr. 765.

Sehî Bey, Heşt Behişt, The Tezkire by Sehî Bey, An Analysis of the First

Biographical Work on Ottoman Poets with a Critical Edition Based on Ms. Süleymaniye Library, Ayasofya 0.3545 by Günay Kut,

Harvard-Cambridge, Massachusetts 1978.

Sevgi, Ahmet, "Azmi'nin Hadis-i Erbaîn Tercümesi", Selçuk Üniversitesi

Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya 2001, Sayı 9, s. 107-132.

Sevgi, Ahmet, "Latîfî ve Subhatü'l-Uşşâk", Selçuk Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Konya, 1992, Sayı 1, s. 47-92.

Sevgi, Ahmet, "Mevlânâ Cemâl Efendi'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi",

İslâmî Kültür, Sanat ve Edebiyat, İstanbul, Kasım Aralık Ocak 1988-89, Sayı 3, s. 25-27.

Sevgi, Ahmet, Molla Câmî'nin Erbaîn'i ve Manzûm Türkçe Tercümeleri, Konya, 2000.

Ş.[emseddin] Sâmî, Kamûsü'l-a'lâm, I-VI, İstanbul Mihran Matbaası,

I.c. 1306/1889, II.c. 1316 [1306]/1889, III.c. 1308/1891, IV.c.

1311/1894, V.c. 1314/1896, VI. c. 1316/1898. (Tıpkıbasımı: Kaşgar Neşriyat, Ankara 1996).

Şener, H. İbrahim, Türk Edebiyatında Manzum Esmâ'ül-hüsnâlar, Doktora

tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1986, (Danışman: Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu).

Şengün, Necdet, "Nazîr İbrâhîm-i Gülşenî ve Farklı Bir Kırk Hadis Denemesi

(Risâle-i Ehâdis-i Erbaîn-i Sülâsiyye), C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi,

XI/1, 2007, s. 279-298.

Torun, Ali, Türk Edebiyatında Türkçe Fütüvvet-nâmeler, Ankara 1998.

Turan, Şerafettin, "Lala Mustafa Paşa Hakkında Notlar ve Vesikalar", Belleten,

Ekim 1958, c. XXII, Sayı 88, s. 551-593.

Ünal, İ. Hakkı, "İslâm Kültüründe Kırk Hadis Geleneği ve Şeyh Hâmid-i

Vellî'nin Hadis-i Erbaîn Şerhi", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

Dergisi, c. XXXIX, 1999, 137-146.

Wensinck, A. J. v.dğr., el-Mu'cemü'l-müfehres li-elfâzil-hadisî'n-nebevî, I-

VII, Leiden 1936-69.

Yavuzer, Hayati, "Kemâl Ümmî'nin Kırk Armağan Mesnevisi",

Bolu'da Halk Kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu, Bolu 1998.

Yeniterzi, Emine, Divan Şiirinde Na't, Ankara 1993.

Yıldırım, Selahattin, Osmanlı'da Kırk Hadis Çalışmaları, 1, İstanbul 2000.

Dîvân Şiiri Şerhlerinde Gözlem ve Dönemine Göre Düşünme

Yrd. Doç. Dr. Mehmet SARI

Afyon Kocatepe Ü. Fen Ed. Fak. TDE Bölümü

Yedi yüz yıllık sanat, estetik, dil ve kültür mirasımız Eski Türk Edebiyatı üzerine yapılan metin neşri yanı sıra son zamanlarda artış görülen metin şerhi çalışmalarında Osmanlıca, dil, belagat, vezin, sanat, tür, şekil vb. bilinmesi gerekenlerin yanında eseri değerlendirirken gözlemden ve döneme göre düşünmekten uzak kalınmaması da şarttır¹.

Yaşadığım bir olayı "kıssadan hisse" babında anlatarak bildirime devam etmek istiyorum. Yüksek Lisans öğrencisi olduğum bundan, 25 yıl önceleri idi. Bugün her biri, edebiyat âleminin profesörlerinden, yazar ve şâirlerinden olan ilim ve sanat ehlinin toplantığı bir mekânda meclisin en genç elemanı olarak hem hizmet ediyor, hem de konuşulanları can kulağı ile dinliyordum. Mecliste bulunan değerli bir şâirimiz son yazdığı şiirini okudu. Şiirin bir yerinde Fâtih Sultan Mehmet Han, İstanbul'u fethetmenin yorgunluğunu Boğaz'ın kenarında içtiği kahve ile gideriyordu. Şiir bitince alkışladılar ve bugün hayatta olmayan mer-

hum yazar ve şâir ağabeyim "Üstadım şiir çok güzel ama tarihi bir hata var. Kahve o zamanlar daha Osmanlı'ya girmemişti" demişti.

İşte o günden beri, geçmiş anlatan bir şiir yazarken o zamanın değerlerini dikkate almanın gerektiği gibi, geçmişte yazılan bir şiiri doğru anlamak ve anlatmak için de o döneme göre düşünmenin gerektiğini kendime ilke edinmişim.

Yirmi altı yıllık üniversite hocalığım süresince girdiğim derslerde, sunduğum bildirilerde² ve yayımladığım makalelerde³ Eski Türk Edebiyatını sevdirmeye ve yapılan haksız tenkitleri açıklamaya çalıştım. Özellikle "Eski Türk Edebiyatına Giriş", "Metin Şerhi", "Metin Tahlili" başta olmak üzere girdiğim derslerde ısrarla savunduğum ve öğrenciyi bu alanda düşünmeye yönlendirdiğim "Özü itibarıyla bizim olan Dîvân şiirini doğru anlamak için eserin ortaya çıktığı döneme göre düşünmek ve iyi bir gözlemci olmak gerekir" şeklindeki düşüncemde ne denli haklı olduğumu ilim ehlinin, bir kısmını aşağıda vere-

¹ Gözlem ve dönemine göre düşünme metin şerhi yanısıra metin neşrinde ve metin tamirinde de gereklidir.

² "Dîvân Şiirinde Toplum ve Sosyal Hayat", Edebiyat ve Toplum Sempozyumu (4-5 Haziran 1999) Bildirileri, Gaziantep 1999, s. 60 (Ayrıca bk. Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmalar, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Sarı, Anıl Matbaa ve Ciltevi, Ankara, 2007, s. 27); "Dîvân Şiirinde Rüşvet", Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (12-13 Nisan 2001) Bildiriler 2. Cilt, Erciyes Ü. Kayseri, 2001, s. 651 (Ayrıca bk. Türk Yurdu, C. 21, S. 168, Ağustos 2001, s. 14; Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, s.33).

³ Bk. "Eski Türk Edebiyatına Umumi Bir Bakış", Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, s. 9; "Klâsik Türk Şiirinde Devlet", Osmanlı, C. 9, Yeni Türkiye yayınları, Ankara, 1999, s. 678 (Ayrıca bk. Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, s. 45); "Sultan Mehmed Reşad'ın Çanakkale Gazeli", Diyanet Aylık Dergi, Nisan 1996, S. 64, s. 40 (Ayrıca bk. Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, s.233).

ceğim tespitleri gösterdi. Uzun yıllardır kafamı meşgul eden bu meseleyi, değerli ilim adamlarının söylediklerinden de güç alarak dile getirmek bu güne nasip oldu.

Şerh açma, açıklama, yarma, genişletme, keşf etme, beyân etme⁴ anlamlarına gelir. Ali Nihad Tarlan "Edebî eseri anlamak başka, duymak başkadır. Metinler şerhi anlamağa dayanır"⁵ sözleriyle şerh için asıl amacın anlamak olduğunu belirtir. "Bir metnin daha iyi anlaşılmasını diye, o metni başkalarından daha iyi anladığı kanaatinde olan kişiler tarafından açıklanması"⁶ sözleriyle Tunca Kortantamer de metin şerhinde asıl maksadın "anlaşılma" olduğu üzerinde durur. Bu alanda yapılan diğer bilimsel çalışmalarda da aşağı yukarı aynı görüş benimsenmiştir⁷.

Eski Türk Edebiyatı metin şerhi çalışmaları eskiden beri var olmakla birlikte; hakkıyla anlaşılamayan ve bu yüzden hak-sız yere tenkitlere maruz kalan bu edebiyatın anlaşılmasına mâtuf yeni çalışmalar son çeyrek yüz yılda artmış ve böylece bu edebiyatın iç dünyasına nüfuz edilerek bu edebiyatı, dolayısıyla ürünlerini anlaşılır kılmaya çalışılmıştır. Biri birine benzer ve farklı tarafları olan, "metin tespiti, metin tetkiki, metin şerhi, metin izahı, metin tahlili, metin tenkidi, metin çözümlemesi, metin açıklaması, metin eleştirisi"⁸ gibi terimlerle ifade edilen bu çalışmaların temel amacı, geçmişte yazılan bir eseri bugünün okuyucusunun anlamasına yardımcı olmak, okuyucuyu bilgilendirmek, kısacası söz

konusu metni anlaşılır kılmaktır.

Yapılan çalışmaların adı ne olursa olsun bu düşünce ile Ali Nihad Tarlan, Haluk İpekten, Mehmet Çavuşoğlu, Harun Tolasa, Âmil Çelebioğlu, Muhammet Nur Doğan, Cem Dilçin, Tunca Kortantamer, İsmail Ünver, Semih Tezcan, Mine Mengi, Cemal Kurnaz, Metin Akar, Emine Yeniterzi, İskender Pala, İ.H. Aksoyak, Rıdvan Canım, M. Nejat Sefercioğlu, Mustafa Erdoğan vd. hocalarımız, yaptıkları çalışmaları ile bu konu üzerinde durmuşlar ve konunun önemini ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte doğrudan doğruya bir metnin şerh edilmesi çalışmaları maalesef yeterli değildir.

Bütün bu çalışmalarda ortak olarak kabul edilir ki, metin şerhinde başarılı olmak, metni anlaşılır kılmak, sanat adamının söylemek istediğini abartmadan ve eksiksiz ortaya koymak için şerh çalışması yapanların bilmesi gerekenler vardır. Bunlar dîvân şiirini besleyen, dokusunu oluşturan, âdetâ ona kimlik kazandıran unsurlardır: Osmanlıca, dil, belagat, vezin, edebî sanatlar ve mazmunlar, tür ve şekil, dinî ilimler (Kur'an, tefsir, hadis, tasavvuf), müspet ilimler, gizemli ilimler, Genel tarih, Peygamberler tarihi, Peygamber kıssaları ve mucizeler, mitoloji, astronomi, astroloji, spor oyunları, efsaneler, rivayetler, menkıbeler, dinî, târihî ve efsanevî şahsiyetler, eserin ortaya çıktığı zamanın kültür değerleri (gündelik hayat, ramazan, bayram, düğün, hamam, inançlar vs.) sayılabilir⁹.

Berna Moran'ın "Okurun geçmiş

yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirmesi için yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bundan ötürü eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın amaçlarını anlayabilmesi ve o çağın okurunun gözleriyle bakabilmesi lazımdır esere...¹⁰ sözleri her ne kadar "oku" için söylenmiş ise de günümüzde metin şerhi yapacaklar için gerekli olan tespitlerdir.

Dursun Ali Tökel, "Bütün bunlar şâirin metin kurgusunda önemli rol oynayan gönderme alanlarıdır. Bu alanlara vukuf kesbetmeyen bir bakışta, hangi teknik metotla bakılırsa bakılsın hep eksik olan bir şeyler kalacaktır demektir"¹¹ sözleriyle şerh yapacak kişinin bilmesi gerekenler konusunun önemini dile getirir.

Bütün bu olmazsa olmaz tespitlerin dışında, bir metnin doğru anlaşılması ve anlatılması için dikkate alınacak başka bir husus sanat eserinin ortaya çıktığı döneme göre düşünme ve gözlem gereğidir.

Dîvân şiirinin tahlil ve değerlendirilmesinde tutulan iki yolda¹² da yapılan çalışmalarda sanat eseri ile dönemi arasındaki münasebet az-çok görülmektedir.

Metin şerhiyle ilgili görebildiğim çalışmalardan bazılarında metin şerhinde döneme göre düşünmenin gerekli oluşuna az da olsa değinilmiş ise de konu müstakil bir şekilde ele alınıp irdelenmemiştir. Şerh çalışmalarına ve şerh üzerine yapılan bilimsel

makalelere esas kabul edilen hocaların hocası merhum Ali Nihad Tarlan "Edebiyat tarihi evvelâ metinler tarihidir. Metnin bize verdiği şey san'atkârın iç âlemidir... Bizim vazifemiz sadece san'atkârın eserindeki incelikleri ve hususiyetleri ortaya sermektir"¹³; "Divan edebiyatında bir beyti anlamak için evvelâ san'atkârın kafasında biçimlenen hayali kavramak lâzımdır"¹⁴; "Hulâsa bir metin, onu meydana getiren san'atkârın iç benliğini ve o devrin hususî karakterini bize vuzuh ile gösteren değerli bir vesikadır. Ondan mümkün olduğu kadar istifade etmeğe uğraşmalıyız"¹⁵ derken, bir metin üzerinde çalışma yapanın, eserin meydana geldiği dönemi dikkate alarak çalışması gerektiğini hatırlatır.

"Metin Şerhi Üzerine" başlıklı yazılarında Muhammet Nur Doğan "Dîvân edebiyatı metinlerinin şerhinde asıl gaye, sadece o metindeki dil malzemesinin tek tek ortaya çıkarılması, sanat, mana unsurlarının statik olarak tespiti, mazmun ve mefhumların sıra ile dökümünün yapılması olmamalıdır. Böyle bir metod faydadan uzak olmamakla birlikte, sanatın asıl gayesine ulaşmayı, edebiyatın arka planında yatan ve sanatkârın yaratıcı gücünü oluşturan aslî unsurun tespitinde yetersiz kalacaktır"¹⁶ der ki, üzerinde durulması gereken isabetli bir tespittir.

Sanat eseri, sanat adamının bilgi ve becerisinin, sanat ve estetik anlayışının içinde doğup büyüdüğü toplumun kültürü ile beslenerek ortaya çıktığına göre, sanat eserinin günümüzde iyi anlaşılması için bu kültür değerlerinin dönemi içindeki yapısı

4 Mustafa b. Şemseddin Ahterî, Ahterî-i Kebîr, İstanbul, 1310, s.434; Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türkî, Çağrı Yay., İstanbul, 1978.

5 Ali Nihad Tarlan, Edebiyat Meseleleri-Metinler Şerhine Dâir, İstanbul, 1981, s. 192.

6 Tunca Kortantamer, "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", Ege Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, İzmir, S. VIII, s. 1.

7 bk. Muhammet Nur Doğan, "Metin Şerhi Üzerine", Osmanlı Dîvân Şiiri Üzerine Metinler, Mehmet Kalpaklı, YKY, İst. 1999, s. 422; İ. H. Aksoyak, "Metin Şerhi", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Dr. Mustafa İsen vd., Ankara, 2002, s. 283.

8 Mine Mengi, "Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine", Dîvân Şiiri Yazıları, Akçağ yay., 2000, s. 72; Aksoyak, s. 283.

9 bk. İ.Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Devletinin İlmiye Teşkilatı, Ankara, 1988, s. 23; Mehmet Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417/Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 3; Haluk İpekten, "Gazel Şerhi Örnekleri II", Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417/Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 260; Emine Yeniterzi, "Metin Şerhiyle İlgili Görüşler", Selçuk Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya, 1999, S. 5, s. 64; Mengi, s. 74; Doğan, s. 424; Aksoyak, s. 284; Dursun Ali Tökel, "Dîvân Şiiri'ne Modern Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", <http://www.dalitokel.com/read.asp?31>

10 Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İstanbul, 1981, s. 61.

11 Dursun Ali Tökel, "Dîvân Şiiri'ne Modern Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak".

12 Birinci yol: "şerh-i mütün" geleneği: Ferit Bey (Kam), Âgah Sırrı Levend, Ali Nihad Tarlan, Necmettin Halil Onan, Haluk İpekten; ikinci yol: M.F.Köprülü, Ali Canip Yöntem, İ. Habib Sevük, A. Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan(bk. Prof. Dr. Orhan Okay, "Bir Dostun Ardından", Yedi İklim, C. 4, S. 32, İstanbul, 1992, s. 64.

13 Ali Nihad Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi, 1998, s. 14.

14 bk. Metinler Şerhine Dair, s. 197.

15 bk. Metinler Şerhine Dair, s. 202.

16 Doğan, s. 422.

ve kabul edilmişleri iyi bilinmelidir.

Yine sözkonusu makalelerinde Sayın Doğan "Eski edebiyat metinlerinin şerhinde iki ana ve pratik hedef gözetilmelidir" dedikten sonra ikinci maddede şunlar söyler: "Lisanda hüviyet kazanan ve kendini ifade eden kültür, fikir, düşünce, duygu, inanç, ahlâk, sosyal hayat, örf, âdet, folklor gibi toplumumuza has olan orijinal kültür unsurlarının özüne ulaşmak, bu unsurların edebi zeminde hangi yollarla ifade edildiğini anlamaya çalışmak; sanatkârın duygularını ve dış dünyadan aldığı duyumları nasıl kendine has bir yorumla sunduğunu, bunu yaparken klasik unsurlara kendi ruhundan, yaratıcılığın neler kattığını, dolayısıyla dış dünyayı değiştirmede nasıl bir yol izlediğini gözlemlemek...Bu ikinci, kanâatimce metin şerhi ile uğraşan araştırmacıların ve ilim adamlarının önemle üzerinde durması gereken bir husustur"¹⁷. Böylece konunun önemine dikkat çeken hocamız yazılarının devamında "Metinleri şerh ederken, sâdece bütünü oluşturan parçaları tek tek ayırıp bir kenara bırakmakla yetinmemeli; bugünün gözü ile o günleri tanımaya, şairin ve yazarın eseri vücuda getirirken içinde bulunduğu psikolojiyi anlamaya, sahip olduğu kültürü ve bilgileri en ince ayrıntıları ile öğrenmeye çalışmalı..."¹⁸ sözleriyle bir eseri dönemine göre düşünerek değerlendirmek gerektiğine değinir.

Merhum Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu "...Belâgatçiler mânâyı bir dilbere, edebî sanatları da onun giyinip kuşandıklarına, takındıklarına ve süründüklerine benzetmişlerdir"¹⁹ der. Metin şerhi üzerine

çalışan, güzelin giyinip kuşandıklarına takılıp kalmamalı, öze inerek güzelin kendisini tanımalıdır.

Metin tahlillerine Giriş/1 Şiir adlı çalışmalarında "Metin tahlili-pek çoğumuzun zannettiği gibi-metnin bilinmeyen kelimelerini lügatlerden bulmak, onu günümüz diline veya nesre çevirmek, vezni, kafiyesi üzerinde oyun oynamak, nazım şekli, nazım birimi ve edebi sanatlarını tespit etmek, konusu üzerinde subjektif nutuklar çekmek değildir."²⁰ diyen Prof. Dr. İsmail Çetışli metin şerhinin sözlük tarayarak kelimelerin anlamlarını vermek olmadığını vurgular. Bu tespitler de metin şerhinde üzerinde durmaya çalışacağımız dönemine göre düşünme konusunun gerekliliğini gösterir.

Ey şî'r meyânında satan lafz-ı garîbi

*Dîvân-ı gazel nüsha-i kâmus değildir*²¹

diyen Nâbî de dîvânın lügat olmadığını belirtirken bir bakıma bu hususta çalışanları peşinen uyarır gibidir.

Eserde geçen kelimeler dönemi içinde bilinen ve kullanılan kelimelerdir. Bu sebeple bir kelime değerlendirilirken o dönemde, edebiyatımızda, kültürümüzde o kelimenin var olup olmadığı dikkate alınmalıdır. Ayrıca canlı bir yapıya sahip olan kelimeler kullanıldığı dönemde kabul gördüğünden değerlendirme yaparken o döneme göre düşünmemizi gerektirir. Dîvân şiirinin dilinin ağır, anlaşılmaz olduğu şeklindeki haksız ithamlar da döneme göre değerlendirme yapılmayışının sonucudur. Yüzlerce yıl önce yazılmış şiirler şöyle dursun, Atatürk'ün, üzerinden daha yüz yıl geçmemiş nutkuna bakalım. Bugün

sözlük karıştırmadan yetmiş milyon insanımızın kaç anlayabilir dilini? Atamız bu nutkunu o zamanın halkına îrâd buyurmuşlardı. O günün insanı bu kelimeleri anlıyordu. Nutukta geçen kelimeler günümüzde kullanılmadığı için nutku, halktan uzak diye tenkit edebilir miyiz, doğru olur mu bu? Şiirlerindeki dili sâde dediğimiz Yunus'un ilâhileri, Süleyman Çelebi'nin Mevlidi de bugünün insanı tarafından, sözlüklere bakılmadan anlaşılmıyor. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri bile günümüz insanına sadeleştirilmiş olarak sunuluyor. İşte dîvân şiirinde kullanılan kelimeler de zamanında anlaşılıyor. Bunun için bir metni açıklarken, şerh ederken zamanına göre düşünürsek doğru sonuca ulaşırız. Eseri dönemin dili, sanat ve estetik anlayışı içinde değerlendirmek gerekir. Kaldı ki bazen sözlüğe bakmak da bizi doğru sonuca götürmeyebilir. Meselâ

Şarâbı zevrak ile içmenün zamânı değül

*Efendi keştîyi kâğıdda suyu bardakda*²²

diyen Bâkî'nin söylemek istediğinin doğru tespiti için sâdece sözlüklere bakmak yeterli gelmez. Sözlüklerde "bardak" kelimesi "Toprak testi, küçük testi"²³; "Boduç, çamçak, toprak testi"²⁴ şeklinde kayıtlıdır. Çocukken tarlada ve harman yerinde, sıcak yaz günlerinde su içtiğim bardağı görmemiş olsaydım bu kelimeyi "testi"²⁵ olarak değerlendirebilirdim. Halbuki testi topraktan, bardak ağaçtan mâmulüdür. "Eski çamlar bardak oldu"²⁶ sözümüz ve

"Denizlinin Horozları" türküsünde geçen "Asmam çardakta-Suyu bardakta" dizesi bunun izahı gibidir. Hele hele beyti anlama/anlatma konusunun daha başında olan öğrencilerimizin, sözlüklere bakmaya bile gerek duymadan "bardak" kelimesini günümüzdeki kullanımıyla verivermeleri meselenin başka bir düşündürücü boyutudur. Öyleyse beytin anlamının doğru olarak ortaya konabilmesi için bu inceliklerin dikkate alınması şarttır.

Dîvân şiiri şerhinde gözlemin ve dönemine göre düşünme gereğinin önemine misal olması için Baki'nin yine aynı şiirinde yer alan

Kenâr-ı 'ayş u safâya geçilse tolmuş ile

*Yine pür olsa mey-i hoş-güvâr zevrakda*²⁷

beytindeki "dolmuş" kelimesini dikkate sunmak isterim. Dolmuş sözlüklerde "İçki ile dolu kadeh"²⁸; "Yolcu taşımaya yarayan kayak, motor, otomobil, minibüs vb. küçük taşıt"²⁹ olarak açıklanır. Eğer bu kelime kullanıldığı dönem dikkate alınmadan, dönemine göre düşünmeden, günümüzdeki "minibüs" karşılığı ile değerlendirilirse şâirin söylemek istediğine ulaşamamış olacaktır.

Metin şerhinde, sanatkârın hayatından ve şahsiyetinden eserine yansıma olacağından hareketle, eserin meydana geldiği dönem ve şâirin hayatı hakkında malumatın gerekli oluşu kabul edilir. İşte bu durumda da zamanına göre düşünülmezse hatalara düşülebilir. Kaldı ki her zaman

¹⁷ Doğan, s. 423.

¹⁸ Doğan, s. 423.

¹⁹ Mehmet Çavuşoğlu, "Divan Şiiri", Türk Dili Drgisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1986, s. 3.

²⁰ İsmail Çetışli, Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, Akçağ yay., Ankara, 2004.

²¹ Bu beyit de Sâdî Çelebi'nin bir beytini hatırlatıyor: "Nice Türkî denür ol şî're kim her lâfzının halli-Lûgazlar bakmağa muhtâc ide meclide yârânı"

²² Baki Dîvânı, Sabahattin Küçük, Ankara, 1994, s. 375.

²³ Derleme Sözlüğü, II, Ankara, 1965

²⁴ Türkçe Sözlük, TDK, Ankara, 2005. (Boduç: Ağaç veya topraktan yapılmış küçük su kabı; Çamçak: Ağaçtan oyulmuş kulplu su kabı).

²⁵ "testi"nin anlam kazandığı en güzel beyitlerden birisi Fuzûlî'nin beytidir: Dest-bus ârzûsıyla ger ölürsem dostlar//Kûze eylen toprağom sunun anunla yâre su"

²⁶ Atasözleri, F. F. Tülbentçi, İst. 1977.

²⁷ (Beyitte "dolmuş" ve "zevrak" kelimeleri ikişer mâna ile kullanılmıştır. Bk. Tarama Sözlüğü, C. II, Ankara, 1965, s.1205

²⁸ Tarama Sözlüğü, C. II, Ankara, 1965, s.1205.

²⁹ Türkçe Sözlük, TDK, Ankara, 2005.

san'atkârın hayatı ve şahsiyeti eseri ile örtüşmeyebilir. Hayatında ağzına içki almayan bir şâir şaraptan, kadehten, meclisten söz edebilir. Bunlar edebiyatın genel kabulleri, mazmunları, bakış noktalarıdır. Ya da kullanılan kavramlar mecâzî mânâda, ıstılah olarak zikredilir. Mesela Hoca Dehhânî'de ve Şeyhülislam Yahya'da aşk beşerî aşktır. Fatih'in şiirlerinde padişahlığı pek hissedilmez. Padişah Fâtih Sultan Mehmet ile şâir Avnî iki ayrı şahsiyet gibidir³⁰. Bunun için şerh çalışmalarında, şâirin hayatı ve şahsiyeti yanında eserin oluştuğu dönemin değerleri, birikimleri, varlıkları, dili, sanat telakkileri dikkatten uzak tutulmamalıdır.

Beyitlerde amaç-araç münasebetine, kurulan ilişkiye azami dikkat etmek gerekir. Amacın anlaşılması için kullanılan araçlar iyi bilinmeli ancak araca takılıp kalınmamalıdır. İşte bu araç-amaç ilişkisinde amacın doğru olarak anlaşılması için yine döneme göre düşünmek şarttır.

Bilim ahlakı ve metodu konusunda kendilerine çok şey borçlu olduğum merhum hocam Prof. Dr. Abdülkerim Abdulkadiroğlu ile Ahmed Cevdet'in "Nevadiru'l-Asar Fi mütala'ati'l-Eşar" adlı eserini hazırladığımız günlerde Nâbî'nin

*Turre-i yâri tararken öpdü ruhsârın meğer
Lezzetinden çâk çâk oldu zebânı şânenin*³¹

beytine takıldım. O akşam beyit üzerinde düşünürken, uzun yıllar ortalıkta dolaşan, merhum ninemin saçlarını taradığı, sıcaktan soğuğa, soğuktan sıcağa girdikçe üzeri kabuk kabuk çatlamış, iki tarafında dişleri olan, dil gibi geniş-yassı kemik tarak güzümün önüne geliverdi. Ertesi gün hoca-

ma anlattım ve beytin anlamına ulaşıverdik. Eğer beytin yazıldığı dönemdeki tarak (kemik, şimsir) değil de günümüzdeki tarakları dikkate alsaydık, beyitteki ne diltarak münasebetini ne de "çak çak" olmayı tam olarak izah edemeyecektik³². Yine aynı çalışmaya devam ettiğimiz zamanlarda merhum hocam Nâbî'nin

*Bir gün gelir ki sadre çıkar ser-firâz olur
Ol gördüğün kemîne ki nâmı piyâdedir*³³

beytinin anlamına takılmış ve kelimeler arasında bir münâsebet kuramamıştı. Meğer ki hocam satranç oyununu bilmiyormuş. Bildiğim kadarıyla meseleyi açmaya, satranç oyununda en rütbesiz, en değersiz taş bilinen piyonun (kemîne-piyâde) başarılı bir oyun sonunda ileri, karşı tarafa (sadra) ulaşıp vezir (ser-firâz) olabileceğini söyleyince, beytin özünü anlayan hocamın gözleri parlamış ve "çok istedim ama bir fırsatını bulup şu satranç öğrenemedim" diye hayıflanmıştı. İşte bu misaller de araçlardan hakkıyla faydalanmak, metni anlamak ve şâirin söylemek istediğine ulaşmak için gözlemin ve zamanına göre düşünmenin ne kadar elzem olduğunu gösterir.

Yeri gelmişken şunu da belirtmeden geçemeyeceğim. Dîvân şâiri öyle söylenildiği gibi âfâkî değildir; ayakları yere basar. Anlatmak istediğini anlatırken, amaca giderken gördüklerinden, araçlardan faydalanır. Bir konuyu anlatmak için insanların çok iyi bildiği bir nesneden, olaydan, kişiden örnek verir, göndermede bulunur. Bunun güzel, isabetli ve yerinde olması için de iyi bir gözlem yapar. Yani o iyi bir gözlemcidir. Şerh çalışması yapanın da işte bunları, şâirin gözlemlerini, bütün incelik-

leri ile iyi bilmesi, yakalaması ve iyi bir gözlemci olması gerekir. Şâirin, güzel bir kızıdan söz ederken "gonca" güzel bir gelinden söz ederken "gül" kelimelerini kullanması tesadüfî değildir. Şâirinin işte bu inceliği yakalaması gerekir.

Şâirin asıl anlatmak istediğinin anlatımında araç kullanmasının ve yaptığı gözlemin şu güzelliğine bakınız. İşte şerh çalışmalarında gözlem yapmadan, sadece sözlüklerden kelimelerin anlamlarına bakmakla, şâirin gözlemleyerek verdiği bu güzellikleri yakalamak mümkün olamayacaktır. Meşhur muhammes-i mütekerririnde

*Sabâhı şâm u şeb-i tîreyi nehâr edemem
Havayı âteş u âb âbı hâksâr edemem
Sipihri sâkin u kühsârı bî-karar edemem
Hazânı kendi murâdınca nev-bahâr edemem
Bu kârhânede bilsem neyim benim nem var*³⁴

diyen Nâbî güçsüzlüğünü, ilâhî kadere teslimiyeti dile getirirken kullandığı unsurları görmüş, gözlemlemiştir. Metni şerh edenin de bu unsurları bütün vasıfları ile gözlemlemesi, sözlük anlamlarıyla yetinmemesi gerekir.

Fuzûlî'nin meşhur na'tındaki
*Hâk-i pâyine yetem dir 'ömrlerdir muttasıl
Başın daşdan daşa urup gezer âvâre su*

beytindeki mânâyı yakalayabilmek için suyun akışını, çağlayışını, taşların arasından köpük köpük, telaşla, azimle, bir yere, bir hedefe doğru akışını görmeyen, seyretmeyen, şâirin vermek istediği inceliği yakalayamaz. Sözlüklerden bakarak suyun akışını tarifle anlamak ve anlatmak mümkün değildir.

Nâbî'nin görmeyi öne çıkardığı "görmüşüz" redifli şiirinde özellikle de

Çok da mağrûr olma kim meyhâne-i ikbâlde

Biz hezâran mest-i mağrûrun humârın görmüşüz

beytinde meyhane, oradakilerin gururlu tavrı, sarhoşun hali, içki neşesinden sonraki sersemlik ve başağrısı gözlemlenmeden beyitteki incelik anlaşılamaz.

Dîvân şiirinde teşbihin ayrı bir yeri vardır. Sanatkârın bilerek ve gözlemleyerek yaptığı bu teşbihlerin doğru olarak çözümlenmesinde, metin şerhi yapanın da gözlemde bulunması kolaylık sağlayacaktır. Teşbihlerde doğru sonuca ulaşmak için bilgiden ziyâde gözlem gerekir. Teşbihin anlaşılması görmeye-gözleme dayanır. Fuzûlî'nin teşbihlere dayanan gazelinin

*Âh eyledüğüm sev-i hurâmânun içündür
Kan ağladuğum gonca-i handânun içindir*³⁵

beytinde yanan âteşten çıkan dumanın uzun ve siyah bir şekilde gökyüzüne yükselmesini, servinin ince ve uzun oluşunu, goncanın açılmamış hâlini ve içinin kırmızılığını ve açılınca gül oluşunu görmeyenin beyte anlam veremeyeceği gibi. Beytin tasavvufî izahının yapılabilmesi de kullanılan malzemenin yakından tanınması, gözlemlenmiş olmasıyla ilgilidir.

*Yine Şâir bâkî'nin bir çok şiirinde olduğu gibi
Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf
Gâyiyâ cenge turur nîze-güzârân saf saf*³⁶
beytiyle başlayan gazeli de teşbih ağırlıklı ve gözleme dayalı bir şiirdir.

Verilebilecek daha binlercesinden bir-iki misal verelim:

Gönülde cûş-i aşk olmasa çeşm eşk-bâr olmaz

*Telâtum etmedikce yem sadeşden dür nisâr olmaz*³⁷

Aynî

'Aşk olmayınca başda nasıl cûş ider gönül

30 Bk.. "Avnî Dîvânı'nda Gönül", Mehmet Sarı, Trabzon ve Çevresi Uluslararası, Tarih-Dil-Edebiyat Sempozyumu (03-05 Mayıs 2001), II. Cilt, Trabzon, 2001, s. 329; Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, s.209.

31 bk. Recaizade Ahmed Cevdet-Nevadiru'l-Asar Fi mütala'ati'l-Eşar (Seçme Beyitler), hzl. Prof. Dr. Abdülkerim Abdulkadiroğlu-Yrd. Doç. Dr. Mehmet Sarı, Ankara, 1998, beyit sıra no: 2064.

32 bk. Eski Türk Edebiyatına Umumi Bir Bakış, s. 18.

33 bk. Recaizade Ahmed Cevdet-Nevadiru'l-Asar Fi mütala'ati'l-Eşar (Seçme Beyitler), beyit sıra no: 862.

34 A. Karahan, Nâbî, Ankara, 1987, s. 55.

35 Bk. Ali Nihat Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi, s. 221; Halûk İpekten, Fuzulî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Ankara, 1973, s. 141.

36 bk. Hâluk İpekten, Bâkî Hayatı, Sanatı Eserleri, Ankara, 1993, s. 110.

37 Ahmed Cevdet-Nevadiru'l-Asar Fi mütala'ati'l-Eşar (Seçme Beyitler), beyit sıra no: 1540.

*Deryâ temevvüc eylemez olmayacak hevâ*³⁸

Kemal Paşazâde

*Yem sükûn ile bulur mevcin hücumundan
halâs*

*Bak cedel-kârı nasıl ilzâm ider hâmûşlar*³⁹

Râşid

Dîvânlardaki şiirlerde o dönemin her türlü inancına ve kültürel değerine ulaşmak mümkündür. Mesela şu beyitte bir gelin çıkarma kültürü gözümüzün önünde bir tablo gibi canlanmaktadır.

"Nitekim lâle ola al duvağıyla arûs

Her nihâl akça saçar üstüne bârân-şekil"

Hayâlî, çevresinde ve tabiatla gördüklerinden çok güzel yararlanmış; asıl vermek istediğini teşbih, sembol ve göndermelerle anlatmış. Beytin doğru anlaşılması, araçlardan hareketle amaca ulaşmak için lâlenin renk ve şeklinin (gelin), ilkbaharda meyva ağaçlarının beyaz beyaz çiçek açtığının (gümüş para), rüzgâr estikçe bu çiçeklerin lâlenin üstüne döküldüğünün (gelinin üstüne gümüş para saçma) gözlemlenmiş olması gerekir. Beytin iyi anlaşılması için bununla da yetinilmeyip döneme göre düşünerek eski düğünlerin ilkbaharda veya sonbaharda yapıldığının, "harman yelile, düğün elile" sözü gereği kışın veya yazın düğün yapılamadığının (kışın soğuktan, yazın işten-güçten düğün yapmaya veya düğüne gitmeye fırsat bulunamaz), gelin üzerine altın veya gümüş para saçıldığının, gelinin kırmızı gelinlik giydiğinin bilinmesi ve beytin o döneme göre değerlendirilmesi gerekir. Günümüzde gelinin beyaz giymesi, üzerine saç-duruma göre buğday, çiçek, seker, demir veya kağıt para, dolar- saçılması, düğünün yaz-kış her mevsim yapılması hareket noktası olursa beytin açıklan-

masında isabetli olunmayacaktır.

*Kadîmidir hukûku bülbülün güllerle gâyetde
Çubuk ata bile binmişler eyyâm-ı sabâvetde*

beytiyle bizleri çocukluk günlerimize götürüp çubuk ata binişimizi tablolaştıran Cenânî'nin beytini anlamak ve anlatmak için o günleri yaşamış, görmüş olmak veya o günlere göre düşünmek gerekir.

Bütün bu güzelliklerin anlaşılması ve haksız tenkitlerin giderilmesi için yapılacak en önemli iş, Dîvân Edebiyatı ürünleri üzerine Şerh/tahlil çalışmalarının yoğunlaştırılması olacaktır. Bu işi yapacak kişide muhakkak, eserin yazıldığı dönemin diliyle, tarihiyle, kültürüyle edebiyat ve san'at anlayışıyla ve halkın yaşayış ve inancıyla ilgili kuvvetli bilgiler bulunmalıdır. En önemlisi de esere yaklaşırken, eserin meydana geldiği zamana göre düşünüp değerlendirebilmedir.⁴⁰

Her san'at eseri gibi divan şiiri de doğduğu zamanın dil, estetik, san'at, görüş ve telakkisini yansıtır. O günden bu güne bir belge, bir ayna durumundadır. Bu yüzden şerh çalışmalarında bu gerçeği göz önünde tutmak; değerlendirme yaparken eserin meydana getirildiği döneme göre düşünmek ve yaklaşmak şarttır. "Türk Dili ve Türk Edebiyatı yüzyıllar boyunca değişmiştir. Her çağda Türk milleti o çağın malzeme, şekil ve üslûbuna göre güzel eserler yaratmıştır. Edebiyat tedkikçisine ve öğretmene düşen vazife, eser ile çağ arasındaki münasebeti ilmî bir şekilde ortaya koymaktır..."⁴¹

Sonuç olarak diyebiliriz ki, her işte ve durumda tanınmayan ve bilinmeyen yabancıdır, karanlıktır ve soğuktur. Bir şeyi

tanımak için ona yaklaşmak, sıcaklık hissetmek ve iç dünyasına girmek gerekir. Öncelikle bu edebiyatın özü itibarıyla bizim, millî olduğunu kabullenmemiz gerekir. Merhum Ali Cânîp Yöntem'in Dîvân edebiyatı için "...Tamamen millî ve millî bir çok kıymetler bulacağımıza kaniim...Onu tesis eden zümre, Türk cemiyeti hâricinde bir zümre değildir"⁴² sözleri, seksen yıl önce yapılmış isabetli tespitlerdir. Ancak bu edebiyat, dışta kalındığı, şekli unsurlardan sıyrılıp öze inilemediği için tanınmamış, tanıtılamamış ve haksız yere tenkitlere uğramıştır. Bu edebiyatla ilgili vezin, tür, şekil, metin neşri, biyografik çalışmalarının yanında metin şerhi çalışmaları çok azdır. Bu iş elbette diğer çalışmalara göre daha fazla bilgi ve emek isteyen bir iştir. Yüzyıllar geçmiş, kelimeler, kavramlar, tasavvurlar, telakkiler,

sanat anlayışı, düşünceler değişmiş. Metin şerhi üzerinde çalışan yukarılarda değindiğimiz temel bilgilerin yanı sıra okuyucunun düşünemediğini düşünecek; şâirin beyitte vermeye çalıştığı temayı, konuyu iyi tespit edecek, bunun anlaşılması için eserde şâirin faydalandığı araçları bütün özellikleri ile iyi bilecek. Bu da yetmeyecek, yani iyi bir gözlemci olacak ve muhakkak sanat eserinin oluştuğu döneme göre düşünecek.

Bu zor ve sorumluluk isteyen şerh çalışmalarına zaman ayırarak bu hazinemizin kapılarını bizlere aralayan hocalarımıza, ilim adamlarımıza minnet borçluyuz. Bildirimi bu ilim adamlarından ebedî âleme intikal edenlere rahmet, hayatta olanlara muhabbet dileklerle bitiriyorum. Saygılarımla.

³⁸ Ahmed Cevdet-Nevadîrî'l-Asar Fi mütala'at'l-Eşar (Seçme Beyitler), beyit sıra no:20.

³⁹ Ahmed Cevdet-Nevadîrî'l-Asar Fi mütala'at'l-Eşar (Seçme Beyitler), beyit sıra no:1435.

⁴⁰ bk. "Eski Türk Edebiyatına Umumi Bir Bakış", s. 18.

⁴¹ Prof.Dr. Mehmet Kaplan, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C.1,S.10, Ekim 1972, s.8.

⁴² Ali Cânîp Yöntem, "Dîvân Edebiyatı'nda Mahallî ve Millî Cephe", Prof. Dr. Ali Cânîp Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, haz. Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, 1996, s.

BİBLİYOGRAFYA:

- ABDULKADİROĞLU, Abdülkerim-SARI, Mehmet, Recaizade Ahmed Cevdet-Nevadiru'l-Asar Fi mütala'atı'l-Eşar (Seçme Beyitler), Ankara, 1998.
- AKSOYAK, İ. H., "Metin Şerhi", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Dr. Mustafa İsen vd., Ankara, 2002.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, "Divan Şiiri", Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417, Temmuz- Ağustos-Eylül, 1986, s. 3.
- ÇETİŞLİ, İsmail, Metin Tahlillerine Giriş/1 Şiir, Akçağ Yay., Ankara, 2004.
- Derleme Sözlüğü, II, Ankara, 1965.
- DOĞAN, Muhammet Nur, "Metin Şerhi Üzerine", Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler, Mehmet Kalpaklı, YKY, İstanbul, 1999.
- IPEKTEN, Hâluk, Bâkî Hayatı, Sanatı, Eserleri, Ankara, 1993.
- _____, Fuzulî hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Ankara, 1973.
- _____, "Gazel Şerhi Örnekleri II", Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), S. 415-416-417/ Temmuz-Ağustos-Eylül 1986, s. 260
- KARAHAN, Abdülkadir, "Nâbî", Ankara, 1987, s. 55.
- KORTANTAMER, Tunca, "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", Ege Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, İzmir, S. VIII, s. 1.
- KÜÇÜK, Sabahattin, Baki Divanı, Ankara, 1994.
- MENGİ, Mine, "Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkid Üzerine", Divan Şiiri Yazıları, Akçağ yay., 2000.
- MORAN, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, 1981.
- Mustafa b. Şemseddin Ahterî, Ahterî-i Kebîr, İstanbul, 1310.
- OKAY, Orhan Okay, "Bir Dostun Ardından", Yedi İklim, C. 4, S. 32, İstanbul, 1992, s. 64.
- SARI, Mehmet, "Divan Şiirinde Rüşvet", Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni (12-13 Nisan

2001) Bildiriler 2.Cilt, Erciyes Ü. Kayseri, 2001, s. 651(bk. Türk Yurdu, C. 21, S. 168, Ağustos 2001, s. 14).

_____, "Divan Şiirinde Toplum ve Sosyal Hayat", Edebiyat ve Toplum Sempozyumu (4-5 Haziran 1999) Bildirileri, Gaziantep 1999, s. 60.

_____, "Eski Türk Edebiyatına Umumi Bir Bakış", Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, Anıl Matbaa ve Ciltevi, Ankara, 2007, s. 9.

_____, "Avnî Divân'ında Gönül", Trabzon ve Çevresi Uluslararası Tarih-Dil-Edebiyat Sempozyumu (03-05 Mayıs 2001), II. Cilt, Trabzon, 2001, s. 329.

_____, "Klâsik Türk Şiirinde Devlet", Osmanlı, C. 9, Yeni Türkiye yayınları, Ankara, 1999, s. 678.

_____, Osmanlıca Örnek Metinlerle Edebiyat Araştırmaları, Anıl Matbaa ve Ciltevi, Ankara, 2007.

_____, "Sultan Mehmed Reşad'ın Çanakkale Gazeli", Diyanet Aylık Dergi, Nisan 1996, S. 64, s. 40.

Şemseddin Samî, Kâmûs-ı Türkî, Çağrı Yay., İstanbul, 1978.

TARLAN, Ali Nihad, Edebiyat Meseleleri-Metinler Şerhine Dâir-, İstanbul, 1981.

_____, Fuzulî Divanı Şerhi, 1998.

Türkçe Sözlük, TDK, Ankara, 2005.

TÖKEL, Dursun Ali, "Divan Şiiri'ne Modern Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak".

<http://www.dalitokel.com/read.asp?31>

TÜLBENTÇİ, F. F., Atasözleri, İstanbul, 1977.

Tarama Sözlüğü, C. II, Ankara, 1965, s.1205.

UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı, Osmanlı Devletinin İlimiye Teşkilatı, Ankara, 1988.

YENİTERZİ, Emine, "Metin Şerhiyle İlgili Görüşler", Selçuk Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Konya, 1999, 59.

YÖNTEM, Ali Cânîp, "Divan Edebiyatı'nda Mahallî ve Millî Cephe", Prof. Dr. Ali Cânîp Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri, Hz. Ahmet Sevgi-Mustafa Özcan, 1996.

Divan Şiiri Metinlerinin Ontolojik Tahlili

Yrd. Doç. Dr. Yavuz BAYRAM

Hitit Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet

Divan şiiri metinlerinin tahlilleriyle ilgili olarak, son zamanlarda sık sık gündeme gelen yeni yöntemler, divan şiiri metinlerinin çözümlemesinde önemli katkı sağlayacak nitelikte görünmektedirler. Bu yöntemler, hem araştırmacılara hem de okurlara ve öğrencilere sunabilecekleri farklı bakış açıları sayesinde, divan şiiri geleneğinin yeni nesillere aktarılmasında da önemli imkanlar barındırmaktadır. Ne var ki bu yöntemler üzerinde, gerek nicelik gerekse nitelik bakımından, tatmin edici çalışmaların ya da tartışmaların yapıldığını ve yöntemin yeterince uygulama alanı bulduğunu söylemek henüz mümkün görünmemektedir.

Şüphesiz yeni yöntemlerin geliştirilmesi ve uygulanmasında, divan şiiri metinlerinin tahlilinde bugüne kadar ortaya konmuş geleneksel bakış açılarının, tahlil yöntemlerinin ve divan şiiri geleneğinin kendine özgü hususiyetlerinin de mutlaka ciddiye ve hassasiyetle dikkate alınması gerekmektedir. Bu bakış açısıyla hazırlanan bildiride öncelikle, son zamanlarda gündeme gelmiş olan ontolojik tahlil yönteminin esaslarının belirlenmesine çalışılacak ve bu yöntemle ilgili birtakım değerlendirmelere yer verilecektir. Ontolojik tahlil yönteminin esaslarıyla ilgili değerlendirmelerden sonra, yöntem örnek bir metin üzerinde uygulanacaktır.

Anahtar kelimeler: divan şiiri, ontolojik tahlil yöntemi, Adli.

Ontoloji (Varlıkbilim) Terimi

Ontoloji teriminin kökeni, Yunanca varlık anlamındaki ontos ile bilgi anlamındaki logos kelimelerine dayanmaktadır. Osmanlı Türkçesinde varlık bilimi teriminin karşılığı

sayılabilecek mebhâs-i vücûd, ilmü'l-kevn, felsefe-i u'lâ, ilmü'l-mükevvenât ve mebhâs-i ledünniyât gibi terkipler dikkat çekmektedir. Günümüz Türkçesinde ise ontoloji teriminin karşılığı olarak daha çok varlıkbilim teriminin (ontologie) tercih edildiği görülmektedir. Ontoloji, en basit tanımıyla var olanların özü üzerine bilim¹ dir.

Ontoloji teriminin anlam çerçevesinin belirlenmesi için, değişik kaynaklarda yer alan değerlendirmelerin gözden geçirilmesinde yarar vardır. Bu amaçla ontoloji terimiyle ilgili olarak aşağıda farklı kaynaklardan alınmış birkaç değerlendirmeye yer verilmiştir.

Ontoloji, Yeni Türk Ansiklopedisinde metafiziğin varlığı varlık olmak bakımından inceleyen kolu ifadeleriyle özetlenmiştir. Bu sebeple "var olanların özü hakkında ilim demek olan ontolojiye 'varlığın hikmeti' anlamında 'ontosofia' adı da verilmiştir..... Kavram ve tarifleri ve değişik isimlendirilimleri mevcut olmakla beraber ontoloji tabirini ilk kullanan, Alman filozofu Christian Wolff (1679-1754)'dur. Tabirin yaygınlaşmasında bu kullanışın rolü büyüktür. Böylece ontoloji, temel ilkeler ilmi, kategoriler doktrini, en son felsefe, rasyonel kozmoloji anlamlarını kuşatır oldu.²

Felsefe Sözlüğüne göre "Varlıkbilgisel

¹ Türkçe Sözlük, C.2, TDK Yay., Ankara 1988.

² Yeni Türk Ansiklopedisi, Ötüken Yay., İstanbul 1985, s.2750.

soruşturma, 'Varlığın anlamı nedir?', 'Bir şeyin var olması ne demektir?', 'Varlığı varlık kılan ilkeler nelerdir?' türünden sorularla doğrudan varlık kavramının kendisine yönelik olarak yürütülebildiği gibi, 'Neler var olmaktadır?', 'Hangi türden varlıklar, gerçek anlamda vardır?' gibi sorular doğrultusunda tek tek varlıklara yönelik olarak da yürütülebilmektedir. Terim, bu birincil anlamıyla ilk kez Johann Clauberg (1625-1665) tarafından kullanılmış olmakla birlikte, kuşkusuz bu dönemlere gelinmeden çok daha önceleri, varlıkbilgisinin kurucusu Aristoteles tarafından 'ilk felsefe' başlığı altında dolaşıma sokulmuştur. Öte yandan Christian Wolff (1679-1754), metafiziği 'genel metafizik' ile 'özel metafizik' diye ikiye ayırırken, 'evrimbilim', 'tinbilim' ve 'tanrıbilim'i özel metafiziğin altına yerleştirip buna karşılık 'varlıkbilgisi'ni genel metafizik ile özdeş kılarak varlıkbilgisinin kapsamını bir hayli genişletmiştir.³

Ontolojiyle ilgili kavramlardan olan ontolojik delil, "Tanrı'nın varlığını, özünün veya tarifinin tahlili suretiyle ispat etme"ye dayanmaktadır. Anselmus (1033-1109), bu delili şöyle açıklamaktadır: "Tanrı, var olduğu için vardır. Çünkü var olan her şeyi, bir var eden vardır. Halbuki kendisi var edilmediği halde, her şeyi var eden, yalnız Tanrı'dır. Demek ki Tanrı'nın delili, bizzat varlığıdır. Bu delilin İbni Sina tarafından da kullanıldığı bilinmektedir. Delili Descartes (1596-1650) yeniden keşf edip Leibniz (1646-1716) geliştirdiği halde, Kant tam tersine reddetmiştir.⁴

Tanrı'nın yarattığı dış âlemin varlığını kesinleştirmek için, onu var eden Tanrı'nın varlığını da kesinleştirmek gerektiğini düşü-

nen Descartes'a göre "en mükemmelin var olmaması, mantık bakımından çelişkidir. Çünkü var olmasaydı, en mükemmel olmazdı. En mükemmeldir demek, vardır demektir."⁵ Diğer taraftan Leibniz'e göre de "eksiksiz (tam) bir varlık tasarlıyoruz ve adına Tanrı diyoruz. Önümüzde iki imkân var: Bu Tanrı ya vardır, ya yoktur. Fakat yok olması mümkün değildir. Çünkü yok olsaydı, eksiksiz (tam) olamazdı (eksiksizlik, mükemmellik niteliğini kaybederdi). O halde tek mümkün olan da O'nun var bulunduğu"dur."⁶

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında ontoloji terimini "metafiziğin doğal dünyada var olan ve insan düşüncesinden, incelemesinden ayrı bir gerçekliği bulunan şeylerin doğasını, temel özelliklerini, birbirleriyle ilişkilerini ya da var olma ilkelerini, nedenlerini inceleyen ve açıklayan dalı"⁷ şeklinde özetlemek mümkün görünmektedir. Nitekim bu terim, felsefeyle ilgili sanal kaynaklarda da; varlığı bütünüyle inceleyen felsefe dalı, var olanın varlığı ve genel var olma ilkeleri üzerine 17.yüzyıldan beri kullanılan kavram, metafiziğin tek tek nesne ve olaylarla değil de, genel olarak varlık problemiyle ilgili olan dalı, bir bütün olarak varlığı ele alan ve var olanların en temel niteliklerini inceleyen felsefe dalı⁸ şeklinde özetlenmiştir.

Görüldüğü gibi ontolojinin bugünkü anlam çerçevesine sahip olma sürecinde etkili olmuş ilk isim Aristo'dur. 17.yüzyılda Johann Clauberg, 18.yüzyılda ise Christian Wolff'un da bu anlamda önemli katkıları olmuştur. Ancak unutulmamalıdır ki yeni ontolojinin kurucusu Alman düşünür Nicolai Hartmann (1882-1950)'dir. Bu

anlayışın Türkiye'de tanınması bakımından ise Hartmann'ın öğrencisi Takıyettin Mengüşoğlu ile Sanat Ontolojisi kitabının yazarı İsmail Tunalı'nın önemli katkıları olmuştur. Hartmann'a göre "varlık düzeninde alttan üste doğru sıralanan dört kat (tabaka) vardır: maddî varlık katı, organik varlık katı, rûhî varlık katı ve nihayet manevî diyebileceğimiz 'geist' katı".⁹ Ancak unutulmamalıdır ki "Her kategorinin tek bir katmanda sınırlı olduğu söylene-
mez."¹⁰ Diğer taraftan "Yakından bakılırsa bu varlık basamaklarının kendilerinin de tekrar bir basamaklar merdiveninin tamamını kapsadıkları görülür."¹¹ Bu varlık tabakaları, aynı zamanda bir sanat eserinin de yapısını oluşturan unsurlardır.

Ontolojiyle ilgili olarak Türkiye'de tespit edebildiğimiz ilk yayın, 1920'de Dârülfünûn Matbaasında basılmış olan Rıza Tefvik'in

Mabade't-tabîa Dersleri, Ontoloji Mebâhi-si'dir. Daha sonra 1959'da Hartmann'ın öğrencisi olan Takıyettin Mengüşoğlu'nun bir makalesi ve 1965'te İsmail Tunalı'nın Sanat Ontolojisi adlı eseri yayımlanmıştır. Sanat Ontolojisi'nin yayımlanmasından sonra ontolojiyle ilgili yayınların arttığı görülmektedir.¹²

Ontolojik Tahlil Yöntemi

Esaslarını Hartmann'ın ortaya koyduğu ontolojik estetik anlayışında güzel (estetik), özne (süje) ile nesnenin (obje) birliğindedir. Sanat eserinin ontolojik bütünlüğü, bu iki yapı arasındaki bağlantının ne kadar sağlam olduğuyla ilgilidir. Zira "sanat eserinin gerçek yanı, muhatabından bağımsızdır; fakat onun gerçek dışı tarafı, ancak sanattan anlayan geist sahibi (bir mana dünyası olan) insan için var olur. Bu itibarla bir sanat eseri,

9 Yeni Türk Ansiklopedisi, s.2750. Başka bir kaynaktan bu kategoriler şöyle yer almıştır: "En alt düzeyde uzay ile nedensellik kategorilerine konu fiziksel kendilikler bulunmaktadır. Bunların üstünde organik kategorilere konu bitkiler bulunmaktadır. Bitkilerden sonra gelen, bilinç ya da amaç gibi kategorilere konu çeşitli hayvan yaşamı formlarıdır. En sonra da toplumsal ve kültürel yaratılarıyla, Hegel'i alıntılarla nitelendirildiği 'nesnelleşmiş tin' olarak insanlar gelmektedir." (http://www.felsefe.gen.tr).

Tasavvufî insan ve insan-ı kâmil anlayışını da bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda en dikkat çekici örnek, Şeyh Gâlip'in şu beyti olmalıdır:

Hosça bak zâtına kim zübde-i 'âlemsin sen / Merdüm-i dîde-i ekvân olan 'âdemsin sen

10 Nicolai Hartmann, Ontolojide Yeni Yollar, (Çev.Lütfi Yarbâş), İlyâ Yay., İzmir 2005, s.62.

11 Nicolai Hartmann, a.g.e., s.47.

12 Ontolojiyle ilgili yayınların sayısını genel hatlarıyla da olsa ortaya koymak amacıyla, Türkiye'de ontolojiyle ilgili olarak tespit edilen bazı yayınlar aşağıda kronolojik bir sıralamayla verilmiştir: Rıza Tefvik Bölükbaşı, Mabade't-tabîa Dersleri, Ontoloji Mebâhisi, Dârülfünûn Matbaası, İstanbul 1920; Takıyettin Mengüşoğlu, "Ontolojik Esaslara Dayanan Felsefi Antropoloji Hakkında Düşünceler", Felsefe Arkivi, C.4, S.2, İstanbul 1959, s.1-17; İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1965; Figen Berkay, "Sanat Antolojisi", Yeni İnsan, C.8, S.89-92, İstanbul 1970; Gabriel Marcel, Varlık Sırrı (Ekzistansiyal Ontoloji), (Çev.Vahap Mutal), Hareket Yay., İstanbul 1971; Mehmet Dağ, "Ontolojik Delil ve Çıkmazları", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.23, Ankara 1978, s.287-318; Akın Etan, "Nicolai Hartmann'ın Ontolojisinde Kategoriler ve Real Determination Sorunu", Felsefe Arkivi, S.22-23, İstanbul 1981, s.185-206; Abdülkadir Günyaz, "Prof.Dr.İsmail Tunalı'nın Son Yapıtı: Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı (İsimli Eser Üzerine)", Sanat Çevresi, S.73, İstanbul 1984, s.44-45; Mehmet Bayraktar, Farabî ve İbn Sina'da Ontolojik Delil Üzerine, TTK Yay., Ankara 1984; Neriman Samurçay, "Ontolojik Açısından Devrim Erbil", Sanat Çevresi, S.76, İstanbul 1985, s.30-31; Fahri Dilekcan, "Edebiyat Tarihimize Ontolojik Bir Yaklaşım Denemesi", Boğaziçi, S.39, İstanbul 1985, s.18-20; Kadir Cangızbay, "Sosyolojinin Ontolojik Temeli: İnsan Özgürlüğü", Mülkiyeliler Birliği Dergisi, C.12, S.98, Ankara 1988, s.41-46; Betül Çotuksöken, "Anselmus'un Ontolojik Tanrı Kanıtlaması ve Yeniçağ Felsefesindeki (Descartes) Yeri", Seminer, S.6 (Özel), İzmir 1989, s.49-58; Perihan Önder, "Modern Ontolojinin Işığında 'Bicim/Siz'ler", Adam Sanat, S.47, İstanbul 1989, s.34-36; Vahdettin Başçı, Ontolojik Delil Yönünden Zorunlu Varlık Üzerine Bir İnceleme, Atatürk Üniversitesi SBE, (y.d.t.), Erzurum 1989; Harun Tepe, Ontolojik Yaklaşım Açısından R. Carnap ve N. Hartmann'da Bilgi ve Doğruluk Sorunu, Hacettepe Üniversitesi SBE, (y.d.t.), Ankara 1990; Başak Şenova, Telegörsel Ontolojinin Boyutları: Televizyondaki Zamanın Simyası, Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (y.y.l.t.), 1995; Ela Akman, Dünya ve Benlik Kavramlarının Ontolojik Analizine Heidegger'in Katkıları, Boğaziçi Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), İstanbul 1995; Metin Eker, Bilinç Olgusunun Her Aşamasında ve Dışavurumun Her Düzeyinde İnsana Özgü Egzistansiyal Bir Kalite Olarak Soyutlamanın Özne İle Nesne Arasındaki Bilişsel Duyuşsal Denge Bağlamında Ontolojik Çözümlemesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi SBE, (s.y.t.), Samsun 1996; Mustafa Çevik, Din Felsefesi Açısından Kutsal (Kutsal Hakkında Epistemolojik ve Ontolojik Bir Sorgulama), Harran Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), Şanlıurfa 1997; Z.Tülin Değirmenci, Geleneksel Çalgılarımızda

3 Abdülbâkî Güçlü vd., Felsefe Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2003, s.1515.

4 Yeni Türk Ansiklopedisi, s.2751.

5 Yeni Türk Ansiklopedisi, s.2751.

6 Yeni Türk Ansiklopedisi, s.2751.

7 Selçuk Budak, Psikoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 2000, s.803.

8 www.felsefe.gen.tr, www.felsefeekibi.com, http://felsefeterihi.net, www.anlamak.com, www.webvadis.com.

onandan anlamayan birinin elinde, gözünde, kulağında, karşısında sadece madde tabakasına ait bir varlıktır. Bir vahşi, heykelde yalnız taş görür. Şiirden anlamayan, sadece birtakım kelimeler, sesler duyar. Dolayısıyla mana katında bulunan (geist sahibi) kişi ile sanat eseri arasında ontik bütünlük kurulamazsa, güzelden söz edilemez. Âşık Veysel'in;

Güzelliğin on para etmez

Bu bendeki aşk olmasa

deyişi de böyle bir ontik bütünlük anlayışını dile getirmektedir.¹³

Bu estetik anlayışı itibarıyla, metin şerhi ve tahlili gibi edebî bir metni çözümlemeye

ve izaha yönelik çalışmalara¹⁴önemli bir katkı sağlayacak nitelikte olduğu halde, ontolojik tahlil yöntemine, araştırmacılar tarafından yeterli ilginin gösterildiğini söylemek mümkün değildir.¹⁵ Bu yöntemle ilgili hususlar, bir iki kısa örnek de verilerek, İsmail Tunalı tarafından Sanat Ontolojisi' -nde,¹⁶ ayrıntılı biçimde izah edilmiştir.

Nicolai Hartmann, herhangi bir sanat eserinin yapısını önce 'real ön yapı (vonderground)' ve 'irreal arka yapı (hinterground)' şeklinde iki ana kısma ayırır. Ona göre "Ön yapı, açık olarak bilinen bir tabakadır; bağımsız, ontik bakımdan kendi başına var olan real tabakadır. Arka yapı ise asıl tinsel içeriktir, objektivation'da asıl söz konusu olan şeydir ama o, bağımsız bir varlık tarzı-

Ontolojik Temeller ve Biçimsel Değişimler, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), İzmir 1997; Çetin Türkyılmaz, Ontoloji sorunu açısından Martin Heidegger'in Kant yorumu, Hacettepe Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), Ankara 1998; Nicolai Hartman, Ontolojinin Işığında Bilgi, Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara 1998; Başak Şenova, Telegörsel Ontolojinin Boyutları: Televizyondaki Zamanın Simyası, Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, (y.d.t.), 1999; Gabriel Marcel, Ontolojik Muamma, (Çev.Ahmet Aydoğan), Birey Yay., İstanbul 1999; Fiona Gall Tomkinson, Merleau-Ponty: Sentezsiz Dialektik ve Sanat Yapıtı Ontolojisi, Boğaziçi Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), İstanbul 2000; Şefik Deniz, Aşkınlık Problemi: Zaman Ya Da Düşünce ve Hermetik Ontolojide Varlığın Birliği Sorunu, ODTÜ SBE, (y.d.t.), Ankara 2001; Aliye Kovanlıkaya, Kant'ın Tecrübe Anlayışına Leibniz'in Ontolojisi Açısından Eleştirel Bir Yaklaşım, Boğaziçi Üniversitesi SBE, (y.d.t.), İstanbul 2002; Çetin Demir, Nicolai Hartmann ve Ontoloji (Ontolojinin Işığında Bilgi ve Bilgi Metafizigi), Atatürk Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), Erzurum 2002; Öner Necip Hamal, Ontolojileri ve Güvenilir Otoriteleri Kullanarak Kullanıcı Context Bilgilerinin Saklanması ve Sorgulanması, ODTÜ FBE, (y.y.l.t.), Ankara 2003; Eser Tiryaki, Opera Sanatının Ontolojik Varlık Tabakalarının İncelenmesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2004; Nedit Ucuman, Heidegger Felsefesinde Dasein'in Ontolojik Karakteri ve Hermeneutik Daireye Müdahale Girişimi, Mersin Üniversitesi SBE, (y.y.l.t.), Mersin 2004; Volkan Aytemiz, Ousia ve Tragedya Aristoteles'in Poetika'sına Ontolojik Bir Yaklaşım, ODTÜ SBE, (y.y.l.t.), Ankara 2004; Nicolai Hartman, Ontolojide Yeni Yollar, (Çev.Lütfi YARBAŞ), İlyay Yay., İzmir 2005.

13 Yeni Türk Ansiklopedisi, s.2751.

14 Metin şerhi ve metin tahliliyle ilgili çalışmalarla ilgili sınıflamalı bir kaynakça için bkz. Atabey Kılıç, "Dağılmış İncileri Toplamak: Şerh Tasnifi Denemesi", Klâsik Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler, Turkish Studies Yay., Ankara 2007, s.416-432.

15 "Sanat eserlerinde varlık tabakalarından söz eden ilk estetikbilimci Roman Ingarden olmuştur (1930). Ingarden'dan önce R.Coclenus (1613) ve Christian Wolff (1754) tarafından 'ontoloji' terimi kullanılmışsa da, bu kullanımlarda ontolojiyle sanat eseri arasında herhangi bir bağlantı kurulmamıştır. Ontolojiyi sırf bir felsefî disiplin olarak değerlendiren Christian Wolff'dan sonra 1930'da R.Ingarden sanat eserlerinde varlık tabakalarından söz ederek hem ontolojiye; hem de estetikbilime yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu farklı perspektif, sanat eserlerine yaklaşımda derin, arka yapıya kadar inen, bilimsel ve kuramsal bir metodu da beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte bu metodu sanat eserlerine en iyi uyarlayan estetikbilimci ise Nicolai Hartman olmuştur. Ontolojik analiz metodunun sanat ve edebiyat dünyamızca tanınmasındaki en büyük katkıyı İsmail TUNALI sağlamıştır. 'Sanat Ontolojisi' adlı eserinin başında 'ontoloji' teriminin tarihi gelişimini uzun uzadıya anlatan Tunalı, Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın 'sanat eserlerinde varlık tabakaları' ile ilgili görüşlerini ayrıntılı biçimde ve kendi düşüncelerini de ilave ederek inceledikten sonra, bu metodu çok sade biçimde, Yahya Kemal'in 'Sessiz Gemi' ve Cahit Sıtkı'nın 'Gün Eksilmesin Pencere'nden' başlıklı şiirlerinde uygulamıştır." [BAYRAM, Yavuz, "Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama", Yom Sanat, S.12 (Mayıs-Haziran 2003), s.12].

16 İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971. (Bu kitapta İsmail Tunalı, Roman Ingarden ve Nicolai Hartman'ın ontolojiyle ilgili teorilerini özetleyerek Türkçeye kazandırmıştır.)

na sahip değildir".¹⁷ Ne var ki "Bu iki yapı öyle iç içe girmiş, öyle girift olmuştur ki sadece bir tek objeymiş gibi görünür"ler.¹⁸

Eseri, hem dış hem iç yapı yönünden derinliğine inceleyerek, birbirinden farklı; ama aynı zamanda birbiriyle iç içe girmiş

tabakalara ayıran ontolojik bir tahlil çalışmasında, ortaya çıkabilecek tabakaları birlikte ve karşılaştırmalı olarak gözlemleyebilme imkânı sunabilmek amacıyla aşağıdaki tablo hazırlanmıştır:

ŞİİRSEL YAPI¹⁹

A.ÖNYAPI

Duyulur Yapı,
Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî
Tabaka, Görünür Yapı,
Real Varlık Alanı,
Vonderground, Şekîl Yapı.

- Dış görünüm
- Harfler, heceler, kelimeler...
- Ölçü, âhenk,
- Redif, kâfiye
- Mısra-beyit-bend yapısı...
- Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, görülen; yani işitsel ve görsel anlamda şiirin maddî yapısına ait her şey.

B. ARKA YAPI

İç Yapı, İrreal Varlık Alanı,
Soyut Yapı, Hintergrund, Muhteva.

1.Anlamsal (Semantik) Tabaka

- a.Kelime Semantiği (Cocnitiv)
- b.Cümle Semantiği (Sentaks)

2.Nesne (Obje) Tabakası

Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden (temel obje ve yardımcı objeler...) oluşur.

3.Karakter Tabakası

Şairin ruh dünyası, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler...vs.'den oluşur.

4.Alın yazısı (Kader) Tabakası

Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunulan sosyal yapı ve bu yapının bütün insanlık açısından da değerlendirilmesi. Şiirden ilhâmıla varlık âlemi ve bu âlemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...

Bir metnin ayrılmaz parçası olan edebî sanatlar, hem ön yapı hem de arka yapı unsurları olarak değerlendirilebilir. Söz gelimi asonans, aliterasyon, tekrîr gibi daha çok âhenge katkı sağlayan sanatlar, metnin ön yapısı açısından önemlidirler. Cinaz ve kalb gibi sanatlar, görsel nitelikleri açısından ön yapı ile anlamla ilgileri bakımından ise arka yapı ile bağlantılıdır. Kinâye, tevriye, ihâm, teşbih, tenâsüp, leff ü neşr, telmih, hüsn-i talil, istiâre, mecâz-ı mürsel gibi sanatlar ise daha çok metnin arka yapı unsurları arasında yer alırlar. Bunlar özellikle arka yapıda yer alan anlam ve nesne tabakaları açısından önemli işlevlere sahiptirler. İmlâ kuralları ve noktalama işaretleri ise duyulur ve görülür varlıklarıyla ön yapıya ait olmakla birlikte, anlam üzerindeki etkileri söz konusu olduğunda arka yapıya dahil olurlar.

Dış yapı özellikleri, şiirde okuyucunun karşılaştığı ilk yapı unsurlarıdır. Okuyucunun şiirin dünyasına nüfuz edebilmesi, dış yapı unsurlarını iyi algılamasına bağlıdır. Örneğin harfleri okuyamayan veya duyamayan kişi, şiirin dünyasına tamamen yabancı kalacaktır. Sadece duyma yeteneğinden mahrum bir okuyucu, eksikliğini hayalinde canlandırma yoluyla kısmen giderebilirse de, gerçekte bu, tam anlamıyla mümkün olmayacaktır. Aynı şekilde görme yeteneği olmayan kişi de bazı eksikliklerle karşı karşıyadır. Zira şiiri iyice hissedebilmek ve bütün güzellikleriyle zihinde canlandırabilmek için, onu real ve irreal varlığıyla bir bütün olarak düşünmeli ve böylece tasavvur etmelidir. Çünkü bu iki varlık alanı, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmaz. Bu itibarla edebî eserleri, sadece şekil veya sadece muhtevâ yönüyle değerlendiren yaklaşımlar, ister istemez bazı eksikliklere de meydan vermiş olacaktır.

17 TUNALI, İsmail (N.Hartman'dan nakil), Sanat Ontolojisi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1971, s.58.

18 TUNALI, İsmail (N.Hartman'dan nakil), a.g.e., s.61.

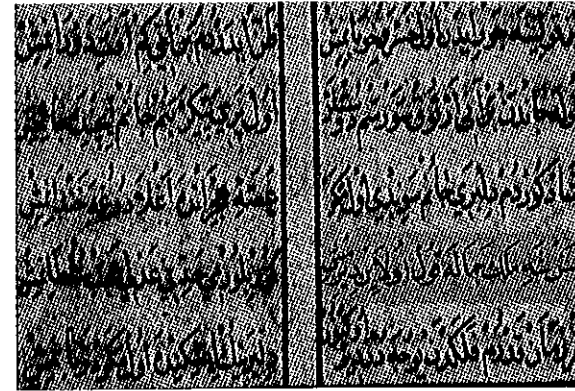
19 Bu tablo, ilk olarak 1996 yılında Prof.Dr.Mustafa Özbacı Hocamızın doktora derslerimiz esnasında yaptığı yönlendirmelerle hazırladığım "Ontolojik Analiz Metodu ve Nâ'il'in 'İle geçdik' Redifli Gazeli" (Yavuz Bayram) adlı seminer çalışmasında ortaya konmuş ve daha sonra değişik makalelerde de kullanılmıştır.

Bu esaslar doğrultusunda ontolojik analiz yöntemini, tek tek beyitler/bendler üzerinde uygulamak mümkün olacağı gibi, bütün bir gazel/şiir üzerinde uygulanması da mümkündür. Divan şiirindeki örnekler, bu yöntemin her iki açıdan da uygulanmasına müsait yapıdadırlar. Ontolojik tahlil yönteminin divan şiiri metinleri üzerinde uygulanabilirliğine işaret etmek maksadıyla aşağıda örnek bir tahlil çalışmasına yer verilmiştir.²⁰

ONTOLOJİK TAHLİL YÖNTEMİYLE ÖRNEK BİR UYGULAMA

A. ÖN YAPI

Duyulur Yapı, Dış Yapı, Ses Tabakası, Maddî Tabaka, Görünür Yapı, Real Varlık Alanı, Vonderground, Şeklî Yapı



*Ben kulına cevr iden ol husrev-i hûbân imiş
Zann iderdüm ben anı kim âfet-i devrân imiş
N'ola cândan ben anı artuk seversem dâstlar
Ol perî-peyker benüm cânım içinde cân imiş
Şâd gördüm dil-beri cânım sevindi ol meger
Gussa-i hicrânda ağladuğuma handân imiş
Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dir imiş
Gör bilür mi haddini 'Adlî' aceb sultân imiş
Her zamân kadrüm felekden yücedür dir öginür
Dil-berinün işiginde ol meger derbân imiş²¹*

²⁰ Ontolojik yöntemlerle ilgili başka tahlil örnekleri için kısa bir kaynakça: Ahmet Cüneyt İssı, "Turgut Uyar'ın "Göge Bakma Durağı" Başlıklı Şiirinde Bir Matrise Ulaşma Serüveninin Ontolojik Analiz Metoduyla Takibi", Yedi İklim, S.90, Eylül 1997, s.43-49; Dursun Ali Tökel, Ontolojik Analiz Metodu ve Bu Metodun Bâkî'nin Bir Gazeline Uygulanışı, Yedi İklim, Mayıs 1996, S.74, s.53-59; Fikret Uslucan, "Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Değirmen" Şiirine Ontolojik Analiz Metoduyla Bir Yaklaşım Denemesi", Hece, Ekim 2001, S.58, s.71-78; Furkan Öztürk, "Osmanlı Şiirine Sanat Ontolojisiyle Yaklaşmak Üzerine", Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı II, C.2, Volume 2/4 (Fall 2007), s.680-684; Mehmet Dursun Erdem, "Ontolojik İncelemeye Dehhani'nin 'eyledi' Redifli Gazeli Örneğinde Yapısalcı Bir Bakış", Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1, Volume 2/3 (Summer 2007), s.254-273; Muhammet Nur Doğan, "Poetikadan Ontolojiye-Fuzûlî'de Ruh-Söz Varlığı", Eski Şiirin Bahçesinde, AÇS Yay., İstanbul 2008; Şahin Köktürk, "Bayburtlu Zihni'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi, Millî Folklor, S.60, Ankara 2003, s.170-178; Yavuz Bayram, "Estetik, Estetikbilim ve Necip Fâzîl'in "Bu Yağmur Şiirinin Ontolojik Çözümü", Aklın ve Bilimin Aydınlığında Eğitim Dergisi, S.65, Mayıs 2005, s.105-110; Yavuz Bayram, "Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama", Yom Sanat, S.12 (Mayıs-Haziran 2003), s.12-15.

Bu çalışmalara modern çözümleme yöntemleriyle ilgili farklı birkaç örneğin eklenmesi de mümkündür: Ayhan Yaşar, XX. Yüzyılda Edebi Eleştiri: Son Devirlerde Dünyada Geliştirilen Edebi Tahlil Metotlarının Türk Şiir ve Romanına Uygulanışı, Trakya Üniversitesi SBE, (y.y.i.t.), Tekirdağ 1992; Cem Dilçin, "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", Türkoloji Dergisi, C.9, S.1, Ankara 1991, s.43-98; Cem Dilçin, "Divan Şiirindeki Paralel ve Ortak Söz Yapılarından Metin Eleştirisinde Yararlanma", Türkoloji Dergisi, C.13, S.1, 1999, s.34-66; Dursun Ali Tökel, "Bir Gazel Anlambilimle Nasıl Anlaşılır", Dergâh, C.13, S.150, İstanbul 2002, s.10-11,23; Dursun Ali Tökel, "Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak", Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1, Volume 2/3 (Summer 2007), s.535-555; Hülya Çevirme, "Yunus Emre'nin Bir Şiirinin Göstergebilim Açısından İncelenmesi", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmalar Dergisi (Prof.Dr.Efrasiyap Gemalmaz Özel Sayısı), S.17, 2000, s.75-80; İlknur Karagöz, "Yahya Kemal'in 'Ses' Adlı Şiirinin Özdeşleşim (Einfühlung) Metoduyla Tahlili", Türklük Bilimi Araştırmaları, S.18, Niğde 2005, s.163-177; Kenan Halis, "Yapısalcı Bir Çözümleme", Yeni Olgu, C.3, S.9, İstanbul 1984, s.28-29; Özdemir İnce, "Şiirsel Söylemin Bir Yapı Çözümlemesi Üzerine", Yeni Düşün, S.41, İstanbul 1985, s.40-42; Yasemin Ertek Morkoç, "Hâfız-ı Şîrâzî'nin Bir Gazelini Yapısal Yönden İnceleme Denemesi", Dergâh, C.16, S.190, İstanbul, s.17-20.

²¹ Gazelin eski harfleri metni, British Library OR 9475 numaralı yazmanın 10b varlığı ile Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Efendi Manzum 274 numaralı yazmanın 13b varlığından; yeni harfli metni ise Amasya'ya Vali Osmanlı'ya Padişah Bir Şair: Adlî adlı çalışmadan (Haz.Yavuz Bayram, Amasya Valliği, Ankara 2008, s.209) alınmıştır.

Esaslarını Hartman'ın ortaya koyduğu ontolojik tahlil yöntemine uygun olarak, Adlî'nin bu şiirinde biri reel varlık alanına, öteki irreel varlık alanına dayalı iki temel yapı vardır. Şiirin arka yapısı birkaç tabakadan oluşurken, gazelin ön yapısı 'duyulur yapı' veya 'ses tabakası' da denebilecek yapı, tek tabakadan oluşmaktadır.

Bu metnin en belirgin ön yapı unsurları; harflerin, hecelerin ve kelimelerin işitsel ve görsel değerleridir. Şüphesiz bu unsurların bir araya getiriliş biçimi ve sıralanışında ortaya konan tercih de metnin ön yapı unsurları arasındadır. Çünkü bu tercih, metnin sadece işitsel cephesini değil görsel cephesini de şekillendirmektedir. Metnin diğer ön yapı unsurları şunlardır: Metnin nazım şekli gazel, nazım birimi beyit, nazım ölçüsü aruzun fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lâ tün / fâ i lün kalıbıdır. Kafiye örgüsü aa / ba / ca / da / ea şeklindedir. Metnin kafiye değeri ise şöyledir:²²

----- ân imiş} redif -âr- zengin
----- ân imiş} redif -âr- kâfiye

Bu gazelin âhenge dayalı ses yapısı, kendi başına var olabilen bir tabakadır; yani diğer tabakalardan bağımsızdır. Bununla birlikte anlam tabakasını ve bütün arka yapıyı yakından ilgilendirmektedir. Çünkü "Bu alt tabaka, bütün ontik tabakanın taşıyıcısıdır."²³ Hartman'ın dediği gibi, "Kelime tonu ile anlamı arasında belli bir münâsebet olduğu"²⁴ kabul edilirse, bu bağlantı daha iyi anlaşılacaktır. Şiirin yazıldığı dilden başka bir dile çevrilemeyişinin dayandığı nokta da işte bu ses tabakasının yapısından kaynaklanmaktadır. "Şiirin ses yapısı başka bir dile aktarılamaya-

cağına göre, şiir de yabancı bir dile çevrilemez."²⁵ Çünkü "Edebiyat eserinin ses yapısının değişmesi, bütün üst yapının değişmesi sonucunu doğurur."²⁶

Nasıl yağlı boya bir tablonun muhayyilede canlandırdığı bir anlamı veya hayâli yanında, tuval ve boyaya dayanan reel, duyulur, görülür bir varlığı varsa; şiirin dolayısıyla yukarıda sözü edilen gazelin de duyulur, görülür bir somut varlığı vardır. Nitekim burada gazelin bu reel varlığı 'ön yapı' adı altında incelenmiştir.

Gazelin arka yapısını, beyitleri tek tek ele alarak ya da gazeli bütün olarak değerlendiren, iki farklı şekilde incelemek mümkündür. Zira bilindiği gibi divan şiirinde beyitler, hem kendi başlarına anlamlı bir estetik bütünlük sahibidirler hem de oluşturdıkları gazeller, çoğu zaman bu alt unsurlarıyla estetik bir bütünlük arzederler. Bu sebeple önce tek tek beyitlerin tahlili üzerinde durulacak; daha sonra gazelin tamamının değerlendirilmesine geçilecektir.

B. ARKA YAPI

İç Yapı, İrreal Varlık Alanı, Soyut Yapı, Hintergrund, Muhteva Yapısı



*Ben kulına cevr iden ol husrev-i hûbân imiş
Zann iderdüm ben anı kim âfet-i devrân imiş*

1.Tabaka: Anlamsal Tabaka (Semantik Kategori)

Gazelin bu ses tabakası üzerinde yer alan irreel varlık alanı (arka yapı, üst yapı), farklı

²² Metindeki bütün beyitler için aynı açıklamalar geçerli olduğundan, her beyitte ayrıca bu hususların tekrarına gidilmeyecektir.

²³ İsmail TUNALI, a.g.e., s.94.

²⁴ İsmail TUNALI, a.g.e., s.94.

²⁵ İsmail TUNALI, a.g.e., s.96.

²⁶ İsmail TUNALI, a.g.e., s.96.

yapılardaki birkaç tabakanın iç içe girmesiyle oluşmuştur. Bu tabakaların ilki, kelimeleri tek tek (cocnativ) ve cümle hâlinde (sentax), anlamları açısından ele alan anlam tabakasıdır. Bu tabakanın birinci aşamasında, beyitlerdeki kelimelerin anlamlarını tek tek ele almak gerekmektedir. Bu işlem, diğer tabakaların doğru algılanabilmesi açısından önemlidir:

a. Kelime Semantiği (Cocnativ Semantik)

ben: birinci teklik şahıs zamiri. kul-ı-n-a (kök-üçüncü teklik şahıs iyelik eki-yardımcı ses-yönelme hâl eki): köle, esir, hizmetçi. **cevr:** eziyet, cefa, zulm, haksızlık. **iden:** etmek yardımcı fiili-sıfat fiil eki. **ol:** üçüncü teklik şahıs zamiri. **husrev:** padişah, İranlı ünlü padişah. **hûb-ân:** güzel, çokluk eki. **zann:** tahmin, sanı. **id-er-dü-m:** itmek yardımcı fiili-geniş zaman eki-hikâye kip eki-birinci teklik şahıs eki. **a-n-ı:** üçüncü teklik şahıs zamiri-yardımcı ses-belirtme hâl eki. **kim:** ki bağlacı. **âfet:** belâ, felaket. **devrân:** devirler, zaman.

b. Cümle Semantiği (Sentaks)

Orijinal metnin cümle yapısı:

Ben kuluna cevr iden ol husrev-i hûbân imiş

1 (özne) 2 (yüklem)

Zann iderdüm ben anı kim âfet-i devrân imiş

3(yüklem) 1(özne) 2 (belirtili nesne)

[Ben kuluna cevr iden, ol husrev-i hûbân imiş. Ben, anı âfet-i devrân imiş zannedirdim.]

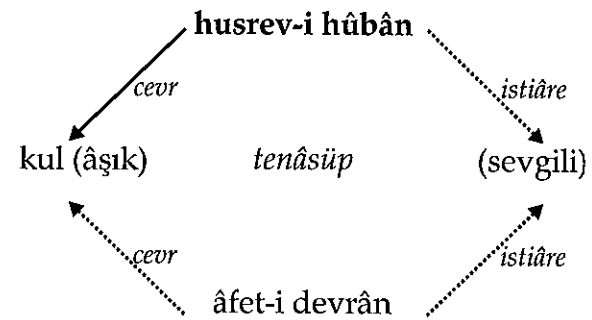
[Ben onu zamanın âfeti zannediyordum. (Meğer) ben kuluna eziyet eden, o güzeller padişahıymış.]

Gazelin anlam tabakasını yalnızca ontik bir tabaka olmaktan çıkarıp estetik niteliklere sahip bir tabaka hâline getiren özelliklerden biri, kelimelerin bireysel anlamları arasındaki münasebete dayanan tenâsüp sanatıdır. Bu beyitte söz konusu işlevi kul, cevr, husrev-i hûbân ve âfet-i devrân kelimeleri yerine getirmektedir. Ayrıca

sevgili için kullanılan husrev-i hûbân ve âfet-i devrân yakıştırmalarının da anlam tabakasının estetik bir niteliğe sahip kılınmasında katkısı olmuştur. Şüphesiz beyitteki kelimeleri birbirine bağlayan en önemli unsurlar; fiiller, fiilimsiler ve dilbilgisel anlamda önemli işlevlere sahip bulunan eklerdir. Bu anlamda yukarıdaki beyitte iden, iderdüm ve imiş biçimleriyle değerlendirilen imek fiilinin çok önemli bir işlevi vardır. Aynı şekilde Türkçe ekler de beytin anlamlı ve estetik bir bütünlük kazanmasında önemli etkenlerdir.

2. Tabaka: Nesne (Obj) Tabakası

Beytin temel objesi husrev-i hûbân; yardımcı objeleri ise kul ve âfet-i devrândır. Bu objeler arasındaki münasebetin basit bir tablo ile somutlaştırılması mümkündür:



Şair, beyitte sevgili için iki önemli terkip kullanmıştır: âfet-i devrân ve husrev-i hûbân. Kendisi de bu güzeller padişahı ve devrânın âfeti karşısında kul ve köleden başka bir şey değildir.

3. Tabaka: Karakter Tabakası

Şair, beyitte âfet-i devrân ve husrev-i hûbân terkipleriyle işaret ettiği sevgilinin eziyetine (cevr) maruz kaldığını düşünmekte ve bu düşüncesini dile getirmektedir. Eziyetin kaynağının âfet-i devrân yerine husrev-i hûbân olmasının aslında önemi yoktur. Zira gerçekte her iki terkip de sevgiliyi temsil etmek için kullanılmıştır. Dolayısıyla şair, beyitte kendisini bir eziyete

maruz kalmış hissetmekte ve bu eziyetin kaynağını öğrendiğini dile getirmektedir. Bu yönüyle beyitte, gerçeği öğrenmiş; ama aynı zamanda bu gerçeği kabullenmiş bir şairin (âşık) ruh hâli gözlemlenmektedir. Bununla birlikte beytin özellikle âşığın kimin cevrine maruz kaldığına işaret eden ilk mısraı, aslında şairin ne kadar güç ve çaresiz durumda olduğunu da ortaya koymaktadır. Âşık çok zor durumdadır ve çaresizdir. Zira onu bu duruma düşüren, aslında bütün ümitlerini bağlamış olduğu sevgilinin (husrev-i hûbân) bizzat kendisidir.²⁷

4. Tabaka: Kader Tabakası

Âşık, sevgili karşısında daima edilgen bir konumdadır. Sevgili ne kadar güç ve kudret sahibi ise âşık da o derece âciz ve güçsüzdür. Nitekim bu beyitte de âşığın kul, sevgilinin husrev olarak nitelendirilmesi, kendilerine ezelde uygun görülmüş bu konumlarından kaynaklanmaktadır. Bu bakış açısı, sadece bu beyte ve Adlî'ye özgü bir yaklaşım değildir. Bütün divan şiirinde bu ve benzeri yaklaşımları gözlemlemek mümkündür. Daha geniş bir açıdan bakılacak olursa, divan şairinin nazarında âşıkla maşûk için çizilen kader hep aynıdır.²⁸ Şüphesiz sözü edilen bu kader; başka edebî muhitler ve anlayışlar, başka toplumlar; hâsılı bütün insanlık için de geçerlidir.

²⁷ Divan şiiri geleneğinde yaygın bir yer edinmiş olan âşığın bu durumu, şairin aşağıdaki mısralarında da açıkça görülmektedir:

Zulmi kim şâh eyleye kim virür anuñ dâdını
Hânei mi'mâr yıksa anı kim ta'mîr ider
Adlî (G.28-3)

Hatâsın kullaruñ şehler göricek 'afv ider ilkin
Benüm 'özümi ol dil-ber görür artuk günâhumdan
Adlî (G.113-2)

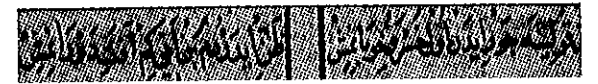
²⁸ Divan şiirinde bu kader anlayışının hâkim olduğu pek çok örnek beyte rastlamak mümkündür. Divan şairinin bakış açısıyla, gül ve bülbül (sevgili ve âşık) için çizilen kadere işaret edilen bu tür beyitlere birkaç örnek aşağıda verilmiştir.

Nidelüm devr sunarsa sana şerbet bana zehr
Bu cihân böyle olur gâh bana gâh sana
Necâtî (G.2-3)

Yazmış debîr-i hikmet ezel safha-i güle
Bülbül demâdem ağlaya her bâr gül güle
Bâkî (G.447-1)

Gül gülse dâ'im ağlasa bülbül 'aceb degül
Zirâ kimine ağla dimişler kimine gül
Bâkî (G.304-1)

Ben niyâz eyledüğimce n'ola yâr eylese nâz
Ana çün nâz virilmiş ezeli bana niyâz
Vasfî (G.19-1)



*N'ola cândan ben anı artuk seversem dōstlar
Ol perî-peyker benüm cânım içinde cân imiş*

**1.Tabaka: Anlamsal Tabaka
(Semantik Kategori)**

a. Kelime Semantiği (Cocnativ Semantik)

n'ola: ne ola, ne olur. **cân-dan:** can, ruh, ayrılma hâl eki. **ben:** birinci teklik şahıs zamiri. **a-n-ı:** üçüncü teklik şahıs eki-yardımcı ses-belirtme hâl eki. **artuk:** çok, fazla. **sev-er-se-m:** sevmek-geniş zaman eki-dilek şar kipi-birinci teklik şahı. **dōst-lar:** dost-çokluk eki. **ol:** üçüncü teklik şahı. **perî:** peri. **peyker:** yüz. **ben-üm:** birinci teklik şahıs zamiri-birinci teklik şahıs eki. **cân-um:** can, ruh-birinci teklik şahıs eki. **iç-i-n-de:** iç-üçüncü teklik şahıs iyelik eki-yardımcı ses-bulunma hâl eki. **cân:** can, ruh. **i-miş:** imek fiili-öğrenilen geçmiş.

b. Cümle Semantiği (Sentaks)

Orijinal metnin cümle yapısı:

N'ola cândan ben anı artuk seversem dōstlar

2(yüklem) 1 (zarf tümlecisi) 3(CDU)

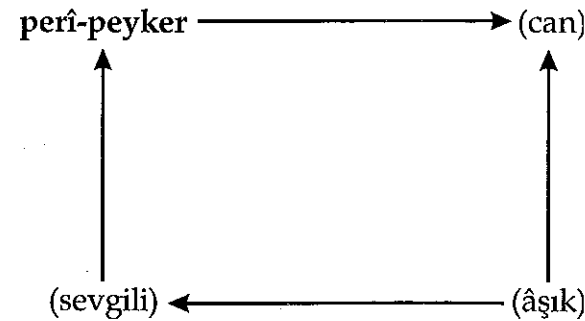
Ol perî-peyker benüm cânım içinde cân imiş

1 (özne) 2 (yüklem)

[Dōstlar! Ben anı cândan artuk seversem

n'ola? Ol perî-peyker benüm cânım içinde cân-
muş.]

[Dostlar! Onu can(ım)dan daha çok sevsem
ne olur? (Zira) o perî yüzlü, canım(ın) içinde
canmış.]



Tablo, beyte göre, âşıkla sevgilinin aslında
birbirinden farklı olmadığına da işaret etmekte-
dir. Âşık, sevgiliyi canından çok sevmektedir.
Zira sevgili âşığın canı içinde candır. Bu yönüyle
beyit, vahdet-i vücûd anlayışının divan şiirinde-
ki bir uzantısı gibidir.

3. Tabaka: Karakter Tabakası

Şair, yüzünün güzelliğinden dolayı bir
periye benzettiği sevgilisine karşı olan
bağlılığını ifade etmek için cânı içinde cân
olmak deyiminden yararlanmıştır. Bu
deyim, şairin sevgisinin sıradan olmadığını
göstermektedir. Şair, sevgiliyi canı kadar;
hatta canında da fazla sevmektedir.

4. Tabaka: Kader Tabakası

Aslında bütün gerçek âşıklar, sevgiliyi
kendi canlarından daha çok severler. Dahası
bütün âşıklar, her zaman cânlarını sevgili
yolunda feda etmeye hazırdırlar. Hatta bu
fedâkârlık, aşklarının derecesini göstermesi
bakımından da önemlidir. Bütün divan şair-

lerinin şiirlerinde bu sevgi ve fedâkârlıkla
ilgili örnek beyitlere rastlamak mümkündür.
Divan şiirinde âşığın sevgiliyi canından çok
sevmesi ve uğrunda canını vermeye hazır
olması gerektiğini ifade eden beyitler,
göstermektedir ki bu, sadece Adlî'ye değil;
genel anlamda divan şiirine özgü bir bakış
açısıdır.²⁹



Şâd gördüm dil-beri cânım sevindi ol meger
Gussa-i hicrânda ağladuğuma handân imiş

a. Kelime Semantiği (Cocnativ Semantik)

şâd: mutlu, mesut. gör-dü-m: görmek
fiili-görülen geçmiş zaman eki-birinci teklik
şahıs eki. dil-ber-i: gönül alan-belirtme hâl
eki. sev-in-di: sevmek-yapım eki-görülen
geçmiş zaman eki. ol: üçüncü teklik şahıs
zamiri. meger: meğer, gerçekte. gussa: gam,
keder, üzüntü. hicrân-da: ayrılık-bulunma
hâl eki. ağla-duğ-um-a: ağlamak-partisip
eki-birinci teklik şahıs eki-yönelme hâl eki.
handân: mutlu, mesut, sevinçli. i-miş: imek
fiili-öğrenilen geçmiş zaman kipi.

b. Cümle Semantiği (Sentaks)

Orijinal metnin cümle yapısı:

Şâd gördüm dil-beri cânım sevindi ol meger

2(zarf t.) 3(yüklem) 1(mesne) 1(özne) 2(yüklem) 1(özne) CDU

Gussa-i hicrânda ağladuğuma handân imiş

2 (dolaylı tümlec)

3 (yüklem)

[Dil-beri şâd gördüm; cânım sevindi. Meger
ol gussa-i hicrânda ağladuğuma handân imiş.]

[Dilberi mutlu görünce canım sevindi. Meğer
o, ayrılığının üzüntüsüyle ağladığıma seviniyor-
muş.]

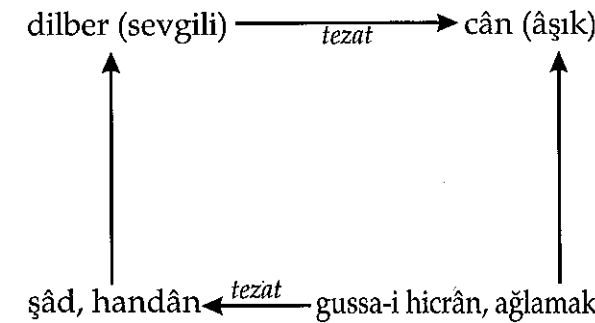
²⁹ Bu anlamda divan şairlerinin genel bakış açılarına işaret edebilecek birkaç örnek:

Ol ki yolunda fedâ eyledi evvel dil ü cânı
Senden ol sakına mı gerü kalan varluğ
Ahmed Paşa (K.28-7)
Cânımın cevheri ol lâ'l-i güher-bâra fidâ
Ömrümün hâsılı ol şive-i refâra fidâ
Fuzûlî (G.7-1)

Nedür cân kim anı sen nâzenîn cânâne virmezler
Sana âşık olanlar yoluna cânâ ne virmezler
Hayâlî (G.106-1)

2. Tabaka: Nesne (Obje) Tabakası

Bu beytin temel objesi, dilberdir. Bu
temel objenin vurgulanmasını sağlayan
yardımcı



Âşığın mutluluğu, sevgilinin mutluluğuna;
sevgilinin mutluluğu ise âşığın mutsuzluğuna
bağlıdır.

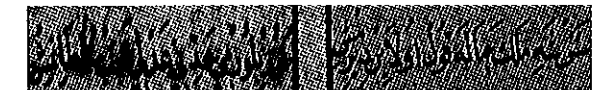
3. Tabaka: Karakter Tabakası

Şairin birinci mısradaki ruh hâli olum-
ludur. Çünkü dilberi mutlu görmüştür.
Kendi mutluluğunun kaynağı, sevgilinin
mutluluğudur. Ne var ki ikinci mısrada
sevgilinin mutluluk kaynağını öğrenince bir
anlamda hayal kırıklığı yaşamıştır. Zira
sevgilinin mutluluk kaynağı, âşığın ayrılık
üzüntüsüyle ağlamasıdır. Bu hayal kırıklığı,
bir başka açıdan bakıldığında, âşığın
saflığının da bir işareti niteliğindedir. Çünkü
şair, sevgilinin mutluluğuna sevinirken,
sevgilinin mutluluğunun kendi mutsu-
zluğundan kaynaklandığını görememiştir.
Diğer taraftan ikinci mısrada bunu fark
etmiş olması, şairin saflığının sevgiliye bakış
açısındaki iyi niyetinden kaynaklandığını
göstermektedir.

4. Tabaka: Kader Tabakası

Beyitte şairin sevgiliyi ve sevgilinin

hareketlerini, hüsn-i niyetle ve sâfiyâne bir
bakış açısıyla değerlendirdiği görülmekte-
dir. Şairin yerinde kim olsa aynı şeyi yapar.
Çünkü gerçek bir âşığın sevgiliye karşı su-i
zanda bulunması mümkün değildir. Su-i
zan, şüphenin ve güvensizliğin bir işaretidir.
Oysa şairin, hele de divan şairinin sevgiliye
karşı böyle olumsuz duygular beslemesi
imkânsızdır. Divan şairinin gözünde
sevgilinin her yönüyle iyi, güzel ve olumlu
olduğunu gösteren pek çok beyit vardır.
Nitekim Adlî'nin çağdaşı ve dönemin üstâd
şairi Ahmed Paşa ile 16.yüzyılın sultân-ı ş-
şuarâsı Bâkî, aşağıdaki dipnotta verilen mıs-
ralarında âşığın figân ettikçe sevgilinin
handân olmasını âdetâ bir gelenek gibi
göstermektedirler.³⁰



Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dir imiş
Gör bilür mi haddini 'Adlî 'aceb sultân imiş

a. Kelime Semantiği (Cocnativ Semantik)

sen: ikinci teklik şahıs zamiri. şeh: padişah, sultan. milk: mülk, memleket, ülke.
cemâl: güzellik. kul: köle, esir, hizmetçi. ol-
a-y-ın: olmak-istek kip eki-yardımcı ses-bir-
inci teklik şahıs eki. di-r: demek-geniş
zaman eki. gör: görmek fiilinden emir bil-
ür: bilmek-geniş zaman eki. mi: soru edatı.
hadd-i-n-i: sınır-üçüncü teklik şahıs-
yardımcı ses-belirtme hâl eki. 'Adlî: Sekizinci Osmanlı padişahı İkinci Bâyezîd'in
mahlası. 'aceb: acayip, garip, tuhaf. sultân: padişah, hükümdar. i-miş: imek fiili-öğre-
nilen geçmiş zaman kipi.

b. Cümle Semantiği (Sentaks)

Orijinal metnin cümle yapısı:

³⁰ Nâle kılduğınca Ahmed goncasının güldüğü
Bu ki bülbüller figân itdükçe gül handân olur
Ahmed Paşa (G.79-5)

Sen gül gibi gül-şende gülmede açılmakda
İnler kafes-i tende mürğ-i dil-i nalanum
Bâkî (G.338-5)

Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dir imiş

1(nesne) 2(yüklem)

Gör bilür mi haddini 'Adlî' aceb sultân imiş

CDU 3(yüklem) 2(b.li nesne) 1(özne) 2(zarf t.) 3(yüklem)

[Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dir imiş. Gör, haddini bilür mi? Adlî 'aceb sultân imiş./Gör, 'Adlî haddini bilür mi? 'Aceb sultân imiş.]

["Sen güzellik ülkesinin padişahına kul olayım." diyormuş. Bak (hiç) haddini biliyor mu? (Bu) Adlî, ne biçim sultanmış? / Bak (bu) Adlî (hiç) haddini biliyor mu? Ne biçim sultanmış?]

2. Tabaka: Nesne (Obje) Tabakası

Beytin temel objesi, şeh-i milk-i cemâl; yardımcı objeleri ise Adlî, kul ve sultândır.

şeh-i milk-i cemâl ← "kul olmak" Adlî=sultân (sevgili) (âşık)

Kendisi, gerçek anlamıyla sultan olan şairin asıl gayesi, cemâl ülkesinin sultanına kul olmaktır.

3. Tabaka: Karakter Tabakası

Adlî, aslında bir padişah'tır. Ne var ki padişahlığını bir tarafa itip güzellik ülkesinin padişahına; yani sevgiliye kul olmayı arzulamaktadır. Bu tercihiyle şair, sevdiği uğruna her şeyden ferâgat edebilecek kadar fedâkâr bir kişiliğe ve cesarete sahip görünmektedir. İkinci mısradaki kul-

landığı 'aceb kelimesi, kendisinin de bu tuhaflığın farkında olduğunu göstermektedir. Demek ki şairin sultanlığı bırakıp sevgilinin kulu olmayı arzu etmesi, bilinçli bir tercihtir. Başka şairlerinkinde olduğu gibi, Adlî'nin divanında da bu tercihe ve bu tercihin sebebine işaret eden pek çok beyit vardır.

4. Tabaka: Kader Tabakası

Aslında bir ülkenin sahibi ve sultanı olmak, birçok insanın arzulayacağı bir varlık ve nimettir. Nitekim insanoğlu, bu uğurda pek çok mücadele vermiş; çok kanlar akıtmıştır. Ne var ki bu yaklaşım, sıradan insanlara özgüdür. Şair gibi, dünyanın fâniliğinin farkında olan ve varlığın hakikatini kavrayabilenler ise geçici saltanatlar peşinde koşmazlar. Adlî'nin bu bilinçte olduğunu gösteren beyitlerinden biri aşağıdaki dipnotta, bu bakış açısının diğer padişah şairler için de geçerli olduğunu ortaya koyan örneklerle birlikte verilmiştir. Tamamı Türk-İslâm tarihinde siyasî ve askerî anlamda önemli rol oynamış Osmanlı padişahlarına ait olan örnek beyitler, aslında bütün Türk-İslâm kültüründe sevgilinin, hayatın ve saltanat gücünün nasıl değerlendirildiğini göstermesi bakımından da dikkat çekicidirler.³²

³² Bu anlamda dikkat çekici örnekler oluşturan aşağıdaki beyitlerin tamamı padişah şairlere aittir:

Pâdişâhum işigünde kullarından kemter'in
Kuluñ olmak yeg durur 'Adlî gibi sultândan
Adlî (G.106-5)

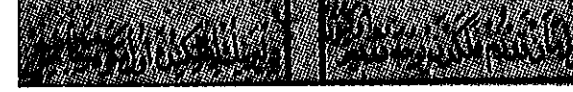
Yâr işiginde 'Adlî varup bende oligör
Şâh olmağ ise garazuñ yedi kişvere
Adlî (G.130-7)

Bir gedâyidi cihân içre gezer bî-ser ü pâ
'Adlî kul oldı sana 'âleme sultân oldı
Adlî (G.142-6) (Coşkun AK, Şair Padişahlar, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2001, s.253.) Murâdî

Biri Fuzûlî'ye biri de Nevî'ye ait olan aşağıdaki beyitler, dünyaya hükmeden padişahların bu ruh hâllerinin gerekçesini ortaya koymaktadırlar:

Gedâ-yı âlemi sultân u sultânı gedâ eyler
Şarâb-ı 'aşk-ı dilberde Fuzûlî öze hâlet var
Fuzûlî (G.66-5)

Senûñ mahzûnuñ olmak baña şâdân olmadan yegdür
Gamuñla aglamak illerle handân olmadan yegdür
Nevî (G.133-1)



Her zamân kadrüm felekden yücedür dir
öginür

Dil-berinün işiginde ol meger derbân imiş

a. Kelime Semantiği (Cocnitiv Semantik)

her: belirsizlik sıfatı. zamân: zaman, devir, çağ, süre. kadr-üm: değer-birinci teklik şahıs eki. felek-den: gökyüzü, talih, kader-ayırılma hâl eki. yüce-dür: değerli, ulu-bildirme kipi. di-r: demek-geniş zaman eki. ög-in-ür: övmek-fiil yapım eki-geniş zaman eki. dil-ber-i-nün: gönül-alan-üçüncü teklik şahıs eki-ilgi eki. işig-i-n-de: eşik-üçüncü teklik şahıs iyelik eki-yardımcı ses-bulunma hâl eki. ol: üçüncü teklik şahıs zamiri. meger: meğer. derbân: kapıcı. imiş: imek fiili-öğrenilen geçmiş zaman kipi.

b. Cümle Semantiği (Sentaks)

Orijinal metnin cümle yapısı:

Her zamân kadrüm felekden yücedür dir öginür

1(zarf tümleci) 2(nesne) 3(yüklem)

Dil-berinün işiginde ol meger derbân imiş

2(dolaylı tümleç) 1(özne) CDU 3(yüklem)

[Her zamân "Kadrüm felekden yücedür." dir öginür. Meger ol dil-berinün işiginde derbân imiş.]

[Her zaman kıymetim, felekten daha yücedir deyip övünür. Meğer o, dilberinin eşiginde kapıcıymış.]

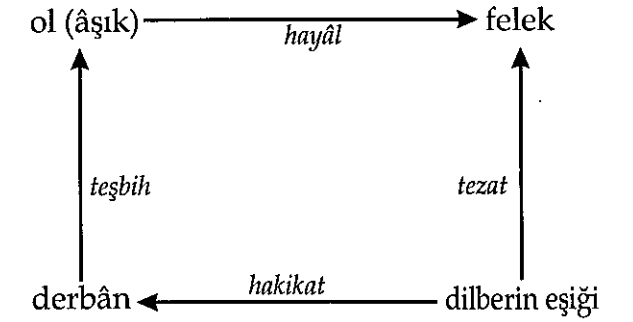
Saltanat kavgasıdır 'Adlî seni dil-teng iden
Hırka-puş olanda vardır var ise hurrem gönül
Adlî (G.73-6)

Nice kâfir kal'asın almak nasîb itdi Hudâ
'Adlî dilber gönlünü almak kime makedür olur
Adlî (G.134-4)

Şimdi Muhibbî bir saneme bağlu bendedür
Baş egmeyen kimesneye sultân olan gönül
Muhibbî (G.1653-6)

2. Tabaka: Nesne (Obje) Tabakası

Diğer beyitlerin aksine bu beytin temel objesi sevgili değil, beyitte ol zamiriyle temsil edilen âşıktır. Yardımcı unsurlar ise felek, dilber ve derbândır.



3. Tabaka: Karakter Tabakası

Beytin birinci mısrasında değerinin feleklerden bile yüce olduğunu iddia edecek kadar kendine güvenen bir âşık varmış gibi görünürken, ikinci mısradaki işin hakikati ortaya çıkmaktadır. Zira felekten bile yüce olduğunu düşünen (âşık), gerçekte dilberin eşigindeki bir hizmetkârdır. İşte felekten yüce olduğunu düşünmesinin sebebi de bu konumudur. Çünkü bir âşık için, dilberin eşigini bekleyen bir kapıcı olmak, her türlü makamdan daha değerlidir. Şu hâlde beyitteki âşık, sevgilinin yanında olmak şartıyla, en basit bir görevi bile büyük bir onur sayan; sevgiliden ayrı kalacağı hiçbir göreve ise ilgi göstermeyen bir kişilik olarak dikkat çekmektedir.

4. Tabaka: Kader Tabakası

İnsanoğlunun kadr ü kıymetini artır-

Saltanat didükleri ancak cihân kavgasıdır
Olmaya baht u sa'âdet dünyâda vahdet gibi
Muhibbî (G.2627-2)

Şîrler pençe-i kahrunda olurken lîrân
Beni bir gözleri âhûya zebûn itdi felek
Selîmî, Coşkun AK, Şair Padişahlar, s.156.

ması, gurur ve kibirden kurtulmasıyla mümkündür. Kendi kendine ne kadar büyük biri olduğunu düşünmek, aslında bir aldatmacadır. Zira insan, ancak hakiki bir sevgilinin eşliğinde kul köle olmakla kadr ü kıymet bulabilir. Bu hakikat, özellikle tasavvufî nitelikli metinlerde sık sık dile getirilmiştir.³³ Dolayısıyla hayatının büyük bir bölümünü dinî ve tasavvufî sohbetlerle ve ibadetle geçirmiş bir şair olan Adlî'nin de aynı bakış açısına sahip olması normaldir.

Sonuç ve Değerlendirme

Gazelin her bir beytinde ayrı ayrı ortaya konan bu dört tabakayı, bütün olarak gazel üzerinde uygulamak da mümkündür. Çünkü gazel, bütün olarak da ontolojik ve estetik bir yapıya sahiptir. Yukarıda gazelin ön yapısıyla ilgili bilgi verilmişti. Ayrıca her beyitte uygulanan işlemler birleştirildiğinde, ontolojik tahlil yöntemi açısından da gazelin bir bütünlük arzettiği görülecektir. Bu ayrıntı, aynı zamanda divan şiirinde sadece beyit bütünlüğü bulunduğu, şiirsel bütünlüğün bulunmadığına dair görüşü de ortadan kaldırmaktadır. Bu hususun daha iyi gözlemlenebilmesi amacıyla, yukarıda ayrı ayrı beyitler üzerinde uygulanan aşamalar, yan sayfada bir tablo hâlinde özetlenmiştir.

Görüldüğü gibi ontolojik tahlil yöntemi, divan şiiri metinlerinin çözümünde yararlanılabilecek imkanlar barındırmaktadır. Ne var ki bu yöntemin uygulanmasında, divan şiirinin temel prensiplerinin ve Türk-İslâm kültürünün bakış açısının daima göz önünde bulundurulması, her türlü tereddütte bu prensip ve bakış açısının dikkate alınması gerekmektedir. Ontolojik tahlil

yöntemi, divan şiiriyle ilgili klâsik yöntemlerden de yararlanıldığı zaman, çok daha önemli bir işlevi yerine getirebilecektir. Tek başına uygulanması hâlindeyse, divan şiirinin temel prensiplerinin ve klâsik şerh ve tahlil yöntemlerinin sunduğu imkanlardan mahrum kalınmış olacak; divan şiiri geleneğinden uzaklaşacaktır.

Bu yöntem, divan şiiri geleneğinden yararlanma bakımından da, yeni imkanlar sağlayabilecek niteliktedir. Zira yöntemin teorisyenlerinin ortaya koydukları bütün yapı ve aşamalar divan şiiri metinlerinde bulunmaktadır. 15.yüzyılın padişah şairi Adlî'nin gazeli üzerindeki bu kısa tahlil denemesi de bunu göstermektedir. Divan şiiri geleneğinden yararlanmak; divan şiirini çağdaş Türk şiirinin en önemli alt yapı unsurlarından biri olarak değerlendirebilmek için, bu tür yöntemlere ihtiyaç vardır. Şüphesiz klâsik yöntemlere ek olarak, böyle çağdaş ve estetik yöntemlerle, hem divan şiirini daha iyi anlamak; hem de yeni Türk şiirinin alt yapısını oluşturan kültürel ve şiirsel birikime ulaşmak; böylece Türk şiirini daha sağlam bir zemine kavuşturmak mümkün olacaktır.

³³ Divan şiirinin iki büyük şairinden alınan aşağıdaki örnekler de, divan şiiri geleneğinde âşığın kıymetinin sevgiliye bağlı olduğuna işaret etmektedirler:

Gedâ-yi küyüñ idüm böyle zilletüm yok idi
Serir-i saltanat-i kurbde mu'azzâm idüm
Fuzûlî (G.194-3)

Ezelden şâh-ı caşkuñ bende-i fermâniyuz cânâ
Mahabbet mülkinñ sultân-ı 'âlî-şânîyuz cânâ
Bâkî G.13-1

ÖN YAPI

Şiirin ön yapısı, harflerden hecelere ve hecelerden kelimelere kadar bütün unsurlarının işitsel ve görsel varlıklarına dayanmaktadır. Şiirin nazım şekli (gazel) ve nazım birimi (beyit) gibi şekline ait nitelikleri yanısıra vezni, redifi ve kafiyesi gibi âhengini oluşturan nitelikleri de, bu temel yapıyı oluşturan diğer önemli unsurlardır. Şiirin arka yapısı, tamamen bu somut temel yapı üzerine oturtulmuştur.

ARKA YAPI

Anlam Tabakası	O b j e (N e s n e) Tabakası	Karakter Tabakası	Kader Tabakası
<u>Kelime Semantiği</u> Gazeldeki bütün kelime ve eklerle ilgili bilgi yukarıda beyit beyit verilmiştir.	<u>husrev-i hûbân</u> kul, âfet-i devrân <u>perî-peyker</u> âşık, cân <u>dilber</u> şâd, cân (âşık), gussa-i hicrân, handân <u>seh-i milk-i cemâl</u> Adlî, kul, sultân <u>ol (âşık)</u> felek, dilber, derbân	Gazelde âşık kimliğiyle dikkat çeken şair, her şeyiyle sevgiliye gönülden bağlı, sevgili uğrunda her şeye katlanabilecek, bütün amacı sevgilinin hizmetinde bulunmak olan ve hep bununla övünen alçak gönüllü, kanaatkâr ve samimi bir kişiliğe sahip görünmektedir.	Bütün gerçek âşıklar, sevgiliyi canlarından çok severler. Öyle ki sevgili âşıkların benliklerini ortadan kaldırmış, onlarla özdeşleşmiştir. Sevgili, âşığın bir parçası (can içinde can) gibidir. Hayattaki konumu ne olursa olsun, gerçek bir âşık, sevgilisinin yanında kendisini daima merhamete ve ilgiye muhtaç bir âciz olarak hisseder. Sevgiliye gurur ve kibirle ulaşmak mümkün değildir. Çünkü hakiki sevgili, gerçekte insanı eşref-i mahlukât olarak yaratmış olan Allah'tır. Bu sebeple hakiki aşktan hissedâr olmuş her insan, hayatı 'cemâl-i mutlak'a kavuşmak için bir fırsat olarak değerlendirebilir.

ÖRNEK BEYİTLERİN ALINDIĞI DİVANLAR

Adlî ve Dîvânı, (Haz.Yavuz Bayram), Amasya Valliği Yay., Amasya 2008.

Ahmed Paşa Dîvânı, (Haz. Ali Nihad Tarlan), Akçağ Yay., Ankara 1992.

Bâkî Dîvânı, (Haz.Sabahattin Küçük), TDK Yay., Ankara 1994.

Fatih Divanı ve Şerhi, (Haz.Muhammed Nur Doğan), Yelkenli Yay., İstanbul 2006.

Fuzûlî Dîvânı (Haz.Ali Nihad Tarlan), Akçağ Yay., Ankara 1990.

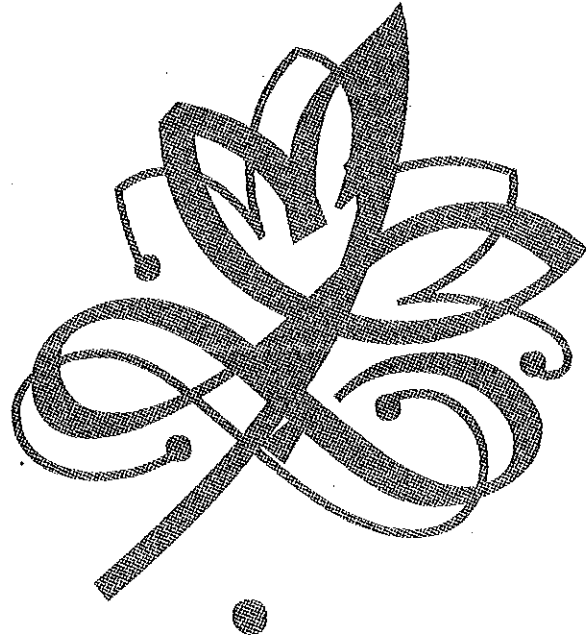
Hayâlî Dîvânı (Haz. Ali Nihad Tarlan), Akçağ Yay., Ankara 1992.

Muhibbî Dîvânı, (Haz.Coşkun Ak), KTB Yay., Ankara 1987.

Necâtî Beg Dîvânı, (Haz.Ali Nihad Tarlan), MEB Yay., İstanbul 1997.

Vasfî Dîvânı, (Haz.Mehmet Çavuşoğlu), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1980.

Nevî Dîvânı, (Haz.Mertol Tulum-Ali Tanyeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul 1977.



Prof. Dr. Samet Elizade Fuzûlî Şiirlerinin Şerhçisi Gibi

Dr. Elmira MEMMEDOVA

Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Doğubilimcilik Enstitüsü

"Fuzûlî'yi şerh etmek! Bu ona benziyor ki, bir kimseye güneş sunmak istiyorsun, ama eli boş gidiyorsun: harareti kendi kalbinde kalıyor, nuru gözlerinde..."

Samet Elizade

Özet: Metnin, özellikle de divan metninin incelenmesi filolojinin en gerekli, titizlik talep eden dallarından biridir ve Azerbaycan biliminde metinşünaslık terimiyle geçmektedir. Metinşünaslık veya metin incelemesinin bilindiği üzere çeşitli aşamaları vardır: metin tespiti, metin neşri, metin şerhi, metin tahlili vs.

Azerbaycan metinşünaslığının tarihi geçen yüzyıllara dayanmakta ve bu alanda eser vermiş ünlü bilim adamları bulunmaktadır. Onlardan biri gibi Azerbaycan'ın tanınmış âlimlerinden olan Prof. Dr. Samet Elizade (1938-2002) tarihi filoloji dalında çeşitli eserler vermiştir: "XVI. Yüzyıl Azerbaycan Edebi Dili" (Bakü, 1966), "Klasik Azerbaycan Şairleri Söz Hakkında" (Bakü, 1977), "Oğuz-name" (Bakü, 1987), "Oğuz-name" (Emsali Nehmet Ali) "XVII. Yüzyılda Yazılmış Türk Atasözleri" (İstanbul, 1992) vb.

Metin incelemesi açısından S.Elizade'nin iki eseri özel bilimsel değere sahiptir: "Kitabi Dede Korkut (ilmi-tenkiti metin)" (Prof. Dr. T. Hacıyev'le birlikte, Bakü, 1988) ve "Şah Beyitler (Fuzûlî "Divan"ına Şerhler)" (Bakü, 1995).

"Şah Beyitler"de Türk divan edebiyatının en büyük şairlerinden olan Fuzûlî'nin

divanından beş yüz beytin şerhi verilmiştir. Azerbaycan'da Fuzûlî şiir ve mesnevilerinin incelemesi açısından birçok bilimsel kitaplar yayınlansa da, bildiride geniş olarak değerlendirileceğimiz "Şah Beyitler" kitabı, Doç. Dr. Seadet Şihyeva'nın da dediği gibi Ali Nihad Tarlan'ın üç ciltlik "Fuzuli Divanı Şerhi" eserinden sonra bu konuda verilmiş en iyi eserlerden birisidir. S.Elizade'nin kendisinin de belirttiği gibi divanı şerh ederken o daha çok bugünkü toplumun XVI. yüzyıl şairini anlamasını ve algılamasını sağlamak amacını izlemiştir. Bu nedenle ve Fuzûlî divanının tasavvufi, mitolojiyle ve tarikatlarla bağlantısını ortaya koymak niyetinden bir kadar uzak olmasından dolayı şerh, bazen yalnızca çağdaş okuyucuların anlayacağı izahlara ve onun şiirindeki mecazlar sistemini vurgulamaya dayanmıştır.

Giriş:

Azerbaycan'da Türk edebî düşüncesinin en ünlü temsilcilerinden Muhammed Fuzûlî'nin (XVI. yüzyıl) eserlerinin neşri, incelenmesi ve tahlili işine bilimsel boyutta geçen asırlardan başlanılmıştır. Bu kontekstde Salman Mumtaz, Hamid Araslı, Mir Celal, Memmed Cafer Caferov, Ekrem Cafer, Ebdülezel Demirçizade, Mirzağa Guluzade,

Hadi Mirzezade, Eziz Mirehmedov, Feyzulla Gasımsade, Sabir Aliyev, Musa Adilov, Ayaz Vefalı, Memmedali Esgerov, Azade Rüstemova, Vecihe Feyzullayeva, Elyar Seferli, Halil Yusifli, Samet Elizade, Nesip Göyüşov, Azade Musayeva, Tofiq Hacıyev, Aydın Abi Aydın, Firudin Qurbanov, Lale Elizade, Leyli Eliyeva, Seadet Şihyeva, Ataemi Mirzeyev, Nezaket Memmedova gibi bilim adamları büyük emek vermişlerdir. Bunların sırasında Fuzûlî'nin divanının şerhi üzerine de eserler verenler de vardır: Hemid Araslı ve Elyar Seferli Muhammed Fuzulî'nin eserlerinin çeşitli neşirlerinin yorum ve açıklamalarını yapmış, Samet Elizade ("Şah Beyitler", Bakü, 1995) ve Sabir Eliyev ("Fuzûlî Divanı Şerhi" (4 ciltte), Bakü, 2004) bu büyük sairin Türkçe şiirlerine ayrıca şerhler yazmışlardır.

"Herhangi bir metni açıklama metodu olarak şerh, dinî ilimlerden aritmetiğe, fizikten edebiyata kadar çok farklı sahalarda yazılmış eserlere tatbik edilmiştir". (Ceylan, 2000: 24) Klasik dönemde derkenar, hâşiye, hâmiş, telhis, talikât, tefsir vb. adlarla da bilinen şerh, Azerbaycan edebiyat bilimciliğinde de çeşitli aşamalardan geçmiştir. XX. yüzyılın 70 yılını SSCB döneminde yaşayan Azerbaycanlı âlimlerin araştırmalarına bu devrin yasakları ve kısıtlamaları etkisiz kalmamıştır. Hatta Sovyetler yeni kurulduğu zamanlarda birçok klasik şairler gibi Fuzûlî de inkar edilmiş, gerilikçi şair gibi kıymetlendirilmiştir. Doğal olarak geleneğe, klasik şiire, milli düşünceye ve özellikle de dine karşı olan bu siyasal ideolojiler araştırmacıları belirli ölçüde özgürcesine yorum yapma ve inceleme alanında kısıtlandırmıştır. Bu açıdan hatta geçen yüzyılın ayrı ayrı dönemlerinde yapılan bilimsel çalışmalar ve aynı zamanda şerhler arasında farklılıklar gözükmektedir. "Osmanlı devrinde üretilmiş bir metnin (diyelim bir

gazelin) o devrin bir şiir eleştirmeni, bir tezkire yazarı tarafından yorumlanması (mesela XVI. yüzyıl tezkire yazarı ve eleştirmeni Âşık Çelebi tarafından) ile bir batılılaşma dönemi aydını, şiir eleştirmeni (diyelim, Namık Kemal) tarafından yorumlanması daha farklı olur. Aynı metnin, Cumhuriyet projesinin önde gelen savunucusu bir edebiyat araştırmacısı (Fuad Köprülü mesela) tarafından yorumlanması çok daha farklı olabilir/olmuştur. Bunun sebebi tek bir metne, farklı kuramsal çerçevelerden (burada kuramsal çerçeve kavramının içinde edebiyat teorisi kadar siyasi yaklaşım da girer) bakıyor olmalarıdır." (Kalpaklı M.)¹ Doğal olarak Fuzûlî irsinin öğrenilmesi ve şerhinde de bu gibi metot ve etkenlerin rolü vardır.

1. "Şah Beyitler" ve Fuzûlî Şerhçiliği

Uzun yıllar Bakü Devlet Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmış Prof. Dr. Samet Elizade'nin "Şah Beyitler" (Fuzûlî Divanı Şerhler) eseri daha 1995 yılında basılmadan 22 yıl önce hazırlanmış, ama Sovyetler döneminde bazı nedenlerden dolayı yayınlanmamıştır. Yazar, şairin 500. yıl dönümüne 500 beytinin şerhini sunmuştur. O, yalnız gazelleri değil, müseddes, kıta, rubaî ve beyitleri ("müfred") de şerh etmiştir. Kitabı yazdığı önsözde Türkiye ve Azerbaycan'da Fuzûlî'yi araştıran bilim insanlarını andıktan sonra Prof. Dr. Samet Elizade, bu çalışmasının yöntemlerini ve bu konuya yaklaşma nedenini de açıklamıştır. Genel olarak okuyucuların her zaman "Fuzûlî açlığı" çektiklerini vurgulayan âlim, bu şerhin XVI. yüzyıl şairinin şiir gülistanından bağlanmış küçük bir demet olduğunu ve genel okuyucu dünyası, özellikle gençler için hazırlandığını kaydetmiştir: "Fuzûlî şiirinden verilen örnekler H.Araslı'nın neşirinden

(Muhammed Fuzûlî. Eserleri, beş ciltte, I cilt, Bakı, 1958) alınsa da, bu şiirler aynen tekrarlanmıyor. Burada aşağıdaki talepleri yerine getirmeye çalışıyoruz:

1. Şairin Türkçe divanına dahil olan ayrı ayrı şiirler üzere aynı neşirde ve kısmen sonraki neşirlerde dikkat çeken noktalama işaretleriyle ilgili ve çeşitli basın hataları düzeltilir, elyazması nüshalarına dayanarak bazı lügat nitelikli noksanlar ortadan kaldırılır. Aynı zamanda bazı sözlerin imlasında orta çağ elyazmalarındaki aslına uygunluk değil, klasik şiirimizin sadeleştirilmiş ve toplumsal-geleneksel yayım kuralı esas alınmıştır.

2. Şerh olunmak için kitaba Fuzûlî'nin hem sevgi şiirlerini temsil eden hem de sosyal felsefi bakışlarını ifade eden örnekler (gazel, kıta, rubaî ve beyitler) dahil edilmiştir.

3. Her bir gazel ayrıca - beyitlerin sırasıyla (şiirdeki sırasına uygun) verilerek nesirle kısa şekilde yorumlanıyor. Tesadüf hallarda açıklamaya gerek duyulmadıkta beytin izahı verilmiyor. Beyitler önce düzyazıya çevriliyor; içerik tahrif olunmasın diye mısraların nesir varyantına net ve başka anlamlı sözler değil, eliptik yolla tasavvur edilen sözler, - zamirler ve edatlar, bağlaçlar ekleniyor; ilâveler fikri aydınlatmak içindir.

4. Açıklama, esasen "poetik anlam" özelliği taşıyor. Beyitlerin şiirsel anlamını açmak amacıyla her şeyden önce manası anlaşılmayan, çağdaş okuyucuların çoğuna belli olmayan sözler, ifade ve deyimler açıklanıyor. Bu usulle her beyitte ne dendiği ve nasıl dendiği de mümkün kadar okuyucuya çatırılır." (Elizade, 1995: 4)

Görüldüğü gibi Samet Elizade, Fuzûlî'yi şerh ederken bu dört hususu esas almış ve açıklamalarında kendisinin belirttiği bu yöntemleri izlemiştir. Diğer Azerbaycanlı şerhçi Sabir Eliyev de dört ciltlik "Fuzûlî Gazelleri Şerhi" adlı kitabında kendisinin belirlediği dört nedenin altını çizmiştir:

Fuzûlî gazellerinin "ilimli şiir" taleplerine uygun yazılması ve bunun ortaya çıkarılması, gazellerde sık sık kullanılan klasik poetik vasıtaların izahı, çağdaş okuyucuya klasik şiirin bir söz yığını değil de, ilmi esaslarla yaratılmış edebî sistem olduğunun anlatılması gereği, şairin eserlerinin anlamının çağdaş okuyucuya çatırılması. (Eliyev, 2004: 4) Sabir Eliyev doğal olarak kendinden önce yapılmış şerhlerden de etkilenmiş ve Tarlan'dan dini-tasavvufi makamlar, Mazıoğlu'ndan konrelik ve keselik, İpekten'den şerh kalıksızlığı, Elizade'den mecazların algılanışını aldığını da belirtmiştir.

Genellikle, divan şiirini ve onun en büyük şairlerinden birisi gibi Fuzûlî'nin şiirlerini anlamak ve okuyucuya anlatmak için şerhçiler, Doğu ve Batı, aynı zamanda Rus dilli felsefe, edebiyat eleştirisi, dilbilimindeki çeşitli kuram ve yöntemlere başvurarak metin çözümlemesine çalışmışlardır. Özellikle tarihî eleştiri yönteminden yola çıkarak araştırılacak çalışmalarda divan şiirinin anlaşılmasında onun kendisine özgü kaynaklarını da bilmeyin gerekçeleri çoktur. Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan divan şiirinin kaynaklarını dört başlık (dinî ve tasavvufi, tarih ve sosyal hayat, felsefi ve ilmî, estetik değerler sistemi) altında belirliyor ve bunları bilmeden divan şiirini incelemeyin mümkünsüzlüğünü kaydediyor. (Nur Doğan, 1997: 13) Prof. Dr. Samet Elizade de özellikle Fuzûlî'yi şerh etmek için bu temel kavramların esas olduğunu vurguluyor. Yrd. Doç. Dr. Dursun Ali Tökel'se bu konuda geniş çevreli ve değişik çizgi veriyor: "Başta Kur'an, Hadis, İslamî ilimler olmak üzere; genel tarih, peygamberler tarihi, efsane, menkıbe, astronomi ve astroloji, çeşitli spor oyunları, gündelik hayat, müspet ilimler, simya, esrâr-ı hurûf vb gizemli ilimler vs. bütün bunlar şâirin metin kurgusunda önemli rol oynayan gönderme alanlarıdır. Bu alanlara vukuf kesbetmeyen bir bakışta, hangi teknik metotla bakılırsa

¹ Mehmet Kalpaklı. Osmanlı Edebiyatı ve Kuramsal Yaklaşımlar Üzerine. Haz: Ahmet Sait Akçay, <http://umitzeynep.blogcu.com/4186106/> - 10.04.2008

bakılsın hep eksik olan bir şeyler kalacak demektir" (Tökel, 2007: 546)

Prof. Dr. Samet Elizade açıklamalarında daha çok dil ve edebiyat bağlantısından hareketle anlambilim ve ontolojik çerçevede anlatımlarda bulunmuştur. Fuzûlî şiirinde fikir ve hayal ilişkilerinin derinliğine, estetik füsunkârlığa dikkati çeken şerhçi onun kişisel dilinin temelinde imgesel düşüncenin dayandığını özellikle vurgulamıştır. Onun teşbihlerinin, istiarelerinin yeniliğini, etki gücünü, özgünlüğünü, tekrarsızlığını, mükemmelliğini sözün mücerretleştirme ve umumileştirmeden maksimum derecede faydalandığına bağlamıştır. Bunun ötesinde şairin özgünlüğünü onun mecazlarının okuyucularının hafızalarında nasıl çağrışımlar oluşturacağı, yansıyacağı açısından da izah etmekte, bunu "ocak" ve "insan" kelimelerinin örneğinde ispatlamaktadır. Bu kelimelerin aslında bağımsız anlamlara sahip olması, ama dâhi şairin kaleminde nasıl ilişkilendiğini "Bir ocağız biz ki, suzandır derü divarımız" (biz öyle bir ocağız ki, kapı ve duvarımız daim od içindedir) mısrasının örneğinde açıklamıştır: "İnsan cismen onun için bir ocağa benziyor ki, mesela döş kafesinin duvarları iç taraftan kan veya od gibi kızılıdır; bedenın esas kapısı ağızdıysa, dudaklar da od rengini andırır" (Elizade, 1995: 12)

Prof. Dr. Samet Elizade, Fuzûlî'ye selef ve haleflerinden ayrıcalık sağlayan, yüksekte tutan faktörün mücerretleştirme veya "bediî yalan" olduğu kanaatindedir. "Şair, herkesin alışageldiği dilsel ve algısal düzlemi bozan insandır". (Tökel, 2007: 550) Eğer bir şairin eserlerinde bu yoktuysa veya zayıftıysa o yapıt estetik değerden de yoksundur. Şerhçi, bu fikrini kanıtlamak için Necati ve Süruri'yle Fuzûlî'nin şiirlerini kıyaslıyor ve mecaz kullanmakta sonuncunun ötekilerden de üstün olması kanaatini ispatlıyor.

Prof. Dr. Samet Elizade'nin söz konusu şerhinde dikkat ettiği hususlardan birisi de

Azerbaycan-Türk halk dilinden gelen deyimlerin Fuzûlî'nin eserlerine yansıyışını çözmek ve aslında şair tarafından gizli şekilde verilen bu ifadeleri açıklamaktır ki, bu da onun şerhe bir dilci alim gibi yaklaşımını bir daha onaylıyor. Hatta araştırmacıya göre Fuzûlî Azerbaycan yazı dili tarihinde klasik şiirin en büyük şairidir ki, Türk dilinin leksik-gramatik ve üslubî sistemindeki halk dilinden gelme ifadeleri bütün yaratıcılığı boyunca başarıyla kullanmıştır. Mesela, "Başda her tük eşg odundan bir tütündür kim çıkar, Cizginen başım bela bezminde benzer mecmere" beytinde saçın "mecmer"e (mangal) benzetilmesini halk dilinden gelen 'başa od elenmek', 'başından tütsü kalkmak', 'başı kazan (tencere) gibi kaynamak' vb. deyimlerinin versiyonu gibi yorumluyor.

Prof. Dr. Samet Elizade şerhlerinde halk deyimleriyle beraber efsanelere de değinmiştir. Örneğin:

*Sübh salıb mah rûhünden nigab,
Çih ki, temaşaye çıha aftar!*

Güneş ve Ay efsanesine dayanarak bu beyti yorumlayan Prof. Dr. Samet Elizade, onların bir türlü görüşemediklerine işaret edildiği ve şairin gerçek bir güzele hitapla ay gibi yüzünü hasret odunda tutuşan güneşe göstermesinin rica edildiği anlamında açıklamıştır. Yani Güneş gökteki Ayı göremese de yerdeki ay yüzlü güzeli görebilir şeklinde yorumlamıştır. (Elizade, 1995: 42)

Fuzûlî şiirini tahlil ederken şerhçinin geldiği kanaatlerden birisi de XVI. yüzyıl şairine kadar yalnız Nesimi'nin dilinde görülen izafet terkiplerinin birinci tarafında soyut isimlerin sık sık kullanılmasıdır. Örnek olarak da "ümid" kelimesinin izafetlerini vermiştir: "ümidim nehli", "bağı-ümid", "deri-ümid", "sübhî-ümid", "ümid gözü", "gülzari-ümid" vs.

Önce de vurguladığımız gibi Fuzûlî şiirlerinin çözümlemesine daha çok dilticilik

açısından yaklaşan Prof. Dr. Samet Elizade, şairin kullandığı mecazlar sistemini değerlendirmekle beraber, Türk, Arap ve Fars kelimelerini kullanma sayısının fazlalığı konusunda da inceleme yapmış ve şu sonuca varmıştır: "Yazı dilinde söz yaratmaya nerdeyse bigane kalmağı yeğleyen Fuzûlî, ifade yaratıcılığı sahasında ciddi faaliyet göstermiş, Azerbaycan şiir dilinin müdrik, kanatlı ve ibareli şiir diline dönüşmesi için çok büyük tarihî görev yapmıştır". (Elizade, 1995: 22) Antik dönemin ünlü filozofu Aristo'dan başlayarak Rus dilli edebî eleştirinin tanınmış siması Belinski'ye kadar uzanan edebî ve dille bağlı kuramlar ışığında Fuzûlî'yi inceleyen şerhçi okuyucuya bir uyarıda bulunuyor: şairin meşhur bir kelimasını her zaman aklında tutsun: Elmsiz şiir esası yoh divar olur, Esassız divar gayetde bietibar olur".

Belli olduğu gibi divan şiirinin kaynaklarından biri de tasavvuttur ve edebiyata ilahi aşkın yansıyışı dikkate alınarak metin çözümlemeleri çoğu zaman bu doğrultuda yapılmıştır. Prof. Dr. Samet Elizade'ye şerhlerinde bu meseleye farklı bakış açısı sergilemiş, Fuzûlî sevgisini daha çok gerçek aşk gibi yorumlamıştır. Ama ne kadar dünyevi açıdan yaklaşılsa da, yer yer dinî tasavvufî yorumlar da yapmıştır. Örneğin:

Dustum, alem seninçün ger olur düşmen mana,

Çem değil, zira yetersen dust ancag sen mana

Dostum, alem senden yana eğer bana düşman oluyorsa, gam değil; çünkü yalnız sen bana dost yetersin.

Burada "yetersin" "kifayet edersin" anlamındadır. Bir kişinin dostluğu, munisliği bütün aleme (dünya ehline) karşı konulur, onun düşmanlığından kuvvetli sayılır. Çünkü bu dost, "yürek dostu"dur.

Beytin mazmunu Kuran'ın "Anfal" suresinin 40. ayetinde söylenenlerle

örtüşüyor: "Sizden yüz çevirseler, bilin ki, sizin dostunuz Allah'tır." (Elizade, 1995: 29)

Tahlilde bu ayete dayanmasa da, Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan tarafından bu beyte verilen şerhte de hakiki dost yalnız Allah'tır, sonucu vardır. Sabir Eliyev de aynı yorumu yapmış, hatta "Leyla ve Mecnun" mesnevisinden kıyaslamalar da yaparak gerçek dostun Allah olduğunu belirtmiştir.

"Sana" redifli diğer bir gazelin son beytinin şerhindeyse Prof. Dr. Samet Elizade dinî ve dünyevi şerhlerle versiyonlu yorumlar sunmuştur:

*Fuzûlî, başına ol serv saye saldı bu gün,
Ülûvî-rifet ile yetmez aftar sana*

Gazel dahilinde bir Hristiyan güzele aşktan söz edildiğini göz önünde bulunduran Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan Hz. İsa'nın göklere yükseltilmesini ve onun dördüncü gökte olmasını vurgulayarak şerhini bu açıdan vermiştir. Prof. Dr. Samet Elizade de Hz. Muhammed'in hadisine dayanarak buradaki gölgenin "Allah'ın gölgesi" olduğunu söylemekle beraber diğer iki versiyonunu da sunmuştur: 1) şan şevkette güneş sana yetemez 2) senin başına gölge salındığı halde güneşin üzerine gölge düşemez. (Elizade, 1995: 33)

Bundan başka Prof. Dr. Samet Elizade şerhinin başlıca prensibi gibi dikkati beytin orijinalindeki poetizmine çekmek amacıyla söz ve ifadelerin gerçek ve mecazi anlamını aynı zamanda açıklamak gereksinimini duymuştur. Örnek olarak aşağıdaki beyti verebiliriz:

*Yetmeyib vesline sen Leyliveşin, bir ömrdür,
Men kimi Mecnun olub sehraye düşmüş aftar*

Bu da bir ömürdür, güneş sen Leyli'nin vaslına yetmediği için benim gibi Mecnun olup sahraya düşmüştür.

Kendisini Mecnun adlandıran âşık sevgilisine diyor ki, güneş de senin görüşüne can atıyor, sana kavuşmadığı için benim gibi Mecnun (deli divane) olmuş,

sahraya düşüp, sergerdan ömür sürüyor.

Güneş bu Leyli güzeli neden görmek istiyor? Yüzünden ışık almak için! Burada "sahraya düşmek" hem de gerçek anlamda güneş şafaklarının yere düşmesi, toprakta sürünmesi gibi anlaşılmalıdır. (Elizade, 1995: 46)

Prof. Dr. Samet Elizade tarafından "sahraya düşmek" ifadesi sahrada ömür geçirmek ve sahrada sürünmek anlamında açıklanmıştır. Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan bu beytin açıklanmasında dikkati Leyla kelimesindeki leyl "gece" anlamına çekmiş ve güneşin hiçbir zaman gecenin visaline erememesi gibi yorumlamıştır. Sabir Eliyev'se "sahraya düşmek" ifadesiyle Fuzûlî'nin cinas kullandığını, yani "güneş seni arıyor" ve "güneş ışığı sahraya düşüyor" anlamlarının her ikisinin olabileceğini yazmıştır.

"Mana" redifli diğer bir gazelde "peyk" kelimesi Samet Elizade tarafından iki anlamda - Azrail ve uydu manalarında yorumlanmıştır:

*Gem diyarında ecel peyki güzâr etmez mana,
Yoh sanib varım meger kim, etibar etmez mana*

Gam diyarında "ecel peyki" beni yad etmiyor, meğer varlığını yok mu sanıyor ki, bana itibar etmiyor?! Beytin anlamı: ben gam içinde yaşıyorum, lakin ölemiyorum; ölüm meleği (Azzrail) beni hatırlamıyor, belki varlığım o kadar zayıflamış ki, o melek beni önemsemiyor? Burada peyk sözü gerçek anlamda ele alındıkta mantık bellidir: peyk olmayan şeyin etrafında dönemez, çünkü merkez sayılan şeyle onun uydusu arasında (örneğin, yer ve ay) karşılıklı çekim gücü, "itibar" olmalıdır. (Elizade, 1995: 36-37)

Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın yorumunda peyk ecel habercisi gibi anlatılmakta ve ikinci-gerçek anlam verilmemektedir. Sabir Eliyev'se "var" ve "yok" kelimelerinde yoksulluk anlamına da işaret edildiğini yazıyor. (Eliyev, 2004: 90)

Prof. Dr. Samet Elizade bazen de aynı bir kelimenin farklı manaları üzerinde açıklamalar sunmuştur. Mesela:

*Saldı ayagdan ğemi-alem meni,
Ver mene ğem define, sağı, şerab!*

Dünyanın gamı beni ayaktan saldı, sağı, bu gamı def etmek için bana şarap ver! "Ayaktan salmak" yormak demektir; lakin hemen hatırıma "ayag" (gedeh, bade, bardak) sözü gelir. Buna göre de lirik kahraman dünya gamını unutturan ayag (şerap dolu bardak) talep ediyor. (Elizade, 1995: 44)

Genellikle bir dilci ve bilim adamı olarak Prof. Dr. Samet Elizade Fuzûlî şiirlerinin çözümlenmesinde dünyevi aşkı esas almıştır, ona göre şairin her beytine dinî-mistik anlam kazandırmaya gerek yoktur.

Onun şerhlerinde dikkate değer hususlardan biri de gazelin görünürde bağımsız beyitleri arasında anlam bağı kurması, birini diğeriyle tamamlayıcı nitelikte açıklamasıdır. Fuzuli şiirinin bir özelliği olarak belirlediği bu titiz gözlemi şerhçi, "Görüb" redifli bir gazelin örneğinde ispatlamıştır:

*Ol ki her saet gülerdi çeşmi-giryanım görüb
Ağlar oldu halıma birehm cananım görüb*

O (adam) ki, her saat ağlar gözümü görüp gülerdi, rahimsiz cananımı görüp bu halıma ağlar oldu. (Elizade, 1995: 49)

Bu beytin şerhini yalnız çağdaş dille anlatmakla yetinen Prof. Dr. Samet Elizade üçüncü beytin şerhini daha geniş açıklamalarla ve birinci beyitle kıyaslamada vermiştir:

*Lalerühler köksümün çakine gilmazlar nezer,
Hiçbir rehm eylemezler dağı-pinhanım görüb*

Beytin manası birinci beyitle alakadardır: aşkın göğsünde laleyi andıran yaralar açılmıştır; "laleyüzlüler", yani güzellerse rahimsizdir. Onlar aşkın göğsüne vurulmuş derin ve gizli dağlara (yaralara) bakmıyor-

lar; lakin onların bakışından bu yaralar tedavi olunur, şifa bulardır! Burada "lale" imgesinin beyte dahil edilmesi tesadüfi değil. Doğu poetikasında lalenin leçeklerindeki (taç yaprak) kara benekler aşkın sinesine vurulan dağlarla mukayese edilir". (Elizade, 1995: 49)

"Sana" redifli diğer bir gazele verilen şerhte de bir kelimenin değişik anlamlarda alınmasına rastlıyoruz:

*Tutaram yarın giyâmetde, hebibim, damenin
Mestsen ğeflet şerabından, bu gün möhlet sana*

Beyitteki "yarın" kelimesi Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan tarafından kıyamet günü anlamında, Prof. Dr. Samet Elizade tarafından ise zaman kavramı ile beraber sevgili yar anlamında da yorumlanmıştır. Bu gazelin son beytinin tahlilinde Prof. Dr. Samet Elizade'nin evrensel ve Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın ise tasavvufi aşk açısından farklı izahları dikkati çekmektedir:

*Sende dün gördüm, Fuzûlî, meyli-mehrabü
nemaz,*

Terki-eşg etmekmi istersen, nedir niyet sana?

Ali Nihat Tarlan'a göre mihrap karşısında namaza niyet, Hak sevgisinin zahiri bir işaretidir. Samet Elizade'ye göre ise aşık yalnız kendi sevgilisinin kaşları karşısında secde edebilir; onun için de caminin mihrabına secde edip namaz kılmak gerçek aşktan el çekmek, yüz çevirmektir. (Elizade, 1995: 40)

Görüldüğü gibi dâhi şairin bu iki şerhçisi farklı yöntemlerden yola çıkarak şiire yorum vermişlerdir ve Doç. Dr. Saadat Şihyeva bununla bağlı olarak aşağıdakileri kaydetmiştir: "S.Elizade şerhi Fuzûlî şiirinin taşıdığı veya düşünüle bilen evrensel içeriği tamamen yansıtmaması, A.N.Tarlan şerhi tasavvufi bağli bilgilerin Fuzûlî irsindeki yerinin düzgün tespiti açısından özel öneme sahiptir. Her iki şerhte Fuzûlî şiirinin

açıklanmasında, şiirin derin mana katlarının ortaya çıkmasında Fuzûlî beyitleri kadar hayretlendirecek yorumlar az değildir. Lâkin bununla beraber S.Elizade şerhinde Fuzûlî şiirinin tam dünyevi, A.N.Tarlan şerhinde Fuzûlî'nin tasavvuf edebiyatı temsilcilerinden biri gibi takdim edilmesi bu büyük mütefekkir şairin yaratıcılığı hakkında tam tasavvur yaratamıyor". (Şihyeva, 1997: 182)

Bize göre de Prof. Dr. Samet Elizade'nin şerhi Fuzûlî üzerine yapılmış diğer şerhlerden farklı olarak daha çok evrensel yönü vurgulamasıyla dikkati çekmekle beraber, çağdaş okuyucuya XVI. yüzyıl şairini şiirsel ve anlaşılır bir şerhçi diliyle anlatmak ve sevdirmek amacını taşımaktadır. Belki de bu dünyeviliğin kökeninde çalışmanın Sovyetler döneminde hazırlanmaya başlanmış olması dayanıyor. Şunu da kaydetmekte yarar vardır ki, Fuzûlî şerhçileri genellikle (Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu hariç) onun gazellerini diğer şiir birim ve türlerine tercih ederek ve bu nazım biçiminin üzerine yoğunlaşarak tahlillerini bu klasik şiir türü üzerine yapmışlardır. Prof. Dr. Samet Elizade ise kendisinin dediği gibi günün okuyucusuna Fuzûlî'yi sevgi şiirlerinin yazarından başka, felsefi, sosyal içerikli eserlerin de sahibi gibi de tanıtmak ve daha kapsamlı açıklamalar yapmak niyetinden dolayı birtakım kıta, rubaî, müseddeslerine de izahlar vermiştir. Ama gazellerin şerhiyle kıyaslamada bunların şerhinde yorumlamadan daha çok çağdaş dille anlatım ve sadeleştirmeye eğilim gözükmektedir. Fikrimizi kanıtlamak için bir kıtayı örnek olarak vermek istiyoruz:

Sedayi-ney heram olmaz dedin, ey sufiyi-cahil,

Yele verdin hilafi-şer ile namusun islâmın.

Bu endam ile vecdiyyatdan dem urmag istersen,

İlahi, ney kimi surah-surah olsun endamın

Ey cahil sufi, dedin ki, ney sedası haram

olmaz. Şeriatın hilafına olarak İslam'ın namusunu yele verdin. Bu bedenle coşarak ilahi aşktan dem vurmak istiyorsun. İlahi, endamın ney gibi delik delik olsun! (Elizade, 1995: 153)

Görüldüğü gibi burada neyin neyi sembolize ettiği, neden haram sayılmadığı konusunda hiçbir açıklama yoktur, sadece bugünkü Azerbaycan Türkçe'sine aktarma vardır. Prof. Dr. Samet Elizade'nin gazel ve beyit (müfret) dışı şerhleri Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu'nun "Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler" kitabında yaptığı açıklamalar niteliğindedir. Tasavvufî Fuzûlî şiirlerinin ne kadar bağlantılı olma açısından da bu iki şerhçinin görüşleri örtüşmektedir. Yani Azerbaycanlı şerhçinin yorumlamalarında Fuzûlî'nin Tanrısal ve dünyevi aşka aynı yaklaşımlarda bulunduğunu kanıtlama gayreti dikkati çekmektedir. Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu da bu doğrultuda kendi görüşlerini açıklarken düşünceleri S.Elizade'nin fikirleriyle bağdaştırıyor: "Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın "Fuzûlî Divanı Şerhi" Fuzûlî'nin şiirlerinde tasavvufun tesirinin izahı ve bu açıklamalar dolayısıyla tasavvufî ilgili bilgiler verilmiş olması bakımından çok faydalı bir eserdir... Ben doğrudan doğruya talebesi olmadığım, fakat eserlerinden çok yararlandığım değerli Hoca Tarlan gibi Fuzûlî'nin bütün gazellerini tasavvuf düşüncesiyle yazmadığı, yani bütün gazellerinde Tanrı aşkını anlatmadığı kanaatindeyim." (Mazioğlu, 1986: 3-4)

Tek beyitlerin (müfret) şerhineyse Samet Elizade farklı açıdan, gazellerde olduğu gibi geniş ve yorumlamalı anlatımlar vererek yaklaşmıştır:

Behrler seyr eylesen, mütleğ ter olmaz damenin,

Ger hevayi-eşg ile memlûsen yelken kimi

Samet Elizade'nin tek beyitlere verdiği şerhlerinden örnek olarak sunduğumuz yukarıdaki mısralarda onun yorumu

böyledir: "sevginin gücüyle dünyayı aşmak, denizlerden ötüp geçmek olar. Bilindiği üzere, yelken kayığı veya gemiyi batmaya koymaz. Aşğın sinesi aşk havasıyla yelken gibi dolmuştur, o daima suyun yüzünde kalacak, "etekleri ıslanmayacak", hatta ıslansa bile aşk hararetinden bir anda kuruyuverecektir." (Elizade, 1995: 168) Görüldüğü gibi aşkın yine de tasavvufî değil, dünyevi anlamı söz konusudur.

"Şah Beyitler"de Fuzûlî'nin 54 gazel, 13 kıta, 7 rubaî ve 34 beytinin şerhi bulunmaktadır. Önce de değindiğimiz gibi bu şerhin bazı açılardan daha çok Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu'nun açıklamalarıyla ortaklaşa tarafları olsa da Fuzûlî şerhleriyle ilgili ele aldığımız dört izah içinde özel yeri vardır.

Sonuç

Büyük bir mütefekkir şair olan, "can sözdür", diyerek sözü diriltten ve söz aleminin padişahına çevrilen Fuzûlî doruğuna ulaşmak ve onun eserlerini anlamak ve anlatmak yolunda bir çok eserler verilmiştir ve verilecektir. Fuzûlî şiirinin ayrı ayrı beyitler üzere incelenmesi ve yorumlanması da Azerbaycan edebiyat bilminde pek yaygındır. Sözgelimi Azerbaycan'da bu dâhi şairi anlatma yolunda Prof. Dr. Elyar Seferli'nin açıklamaları orta okul öğretmenleri ve öğrencilerine hedeflendiği için sadece beyitlerin bugünkü dille anlatılması yoluyla gidilmiştir. O, şairin Türk ve Farsça Divanlarından ilave bazı mesnevilerini de kitabına dahil etmiştir. Biz burada sadece salt şerh gibi kastedilen eserleri söz konusu ettik. Prof. Dr. Samet Elizade'nin "Şah Beyitler" kitabı bu alanda yapılmış ve kendine özgü özellikleri olan bir şerhtir. Çağdaş dönemde Azerbaycan'da Fuzûlî'yle bağlı Sabir Eliyev'in dört ciltlik bir şerhinin ortaya çıkmasında Prof. Dr. Samet Elizade'nin bu çalışmasının büyük bir rolü vardır, daha doğrusu "Şah Beyitler" Azerbaycan şerhçiliğinde farklı bir doğrul-

tuda orta çağ şiirini yorumlama geleneğinin esasını koymuştur. Başka deyişle S. Elizade'ye dek Fuzûlî'nin yalnız ağdalı ve zor anlaşılan beyitleri şerh edilirdiyse, bu tanınmış bilim adamı Azerbaycan Fuzûlî araştırmacılığında ilk defa olarak şiirlerinin bütün beyitlerini ele almakla yorumlamağı hedeflemiş ve bunu başarıyla sona erdirebilmiştir. S.Eliyev'in sadece gazelleri çözümleyen, ama daha kapsamlı, genellikle şairin bütün yaratıcılığıyla kıyaslamalı açıklamaları olan hem de bağımsız dönemde hazırlanmış çalışma gibi seçilen şerhinin ortaya çıkışında Türkiyeli şerhçiler kadar Prof. Dr. Samet Elizade'nin de büyük etkisi olduğu kanısındayız.

Her hangi bilimsel çalışmanın pratik tarafı onun gerekliliğini bir daha artırmaktadır. Bu açıdan Prof. Dr. Samet Elizade'nin "Şah Beyitler"i şerhçilik tarihinde kendine özgü yer alışıyla beraber, her kese ve özellikle gençliğe hitap ettiği ve bu nedenle de yalın, ama güzel ve anlaşılır bir dille Fuzûlî'yi anlattığı için her zaman günceldir. Maalesef, geçen yüzyılın başlarında olduğu gibi bugün yine de bazı genç şairler tarafından Fuzûlî sanatının anlaşılmasında nedeniyle inkar edilmeler gözükmemektedir ve "Şah Beyitler" bu büyük klasiğin timsalinde genellikle şiirsel mirasımızın edebi değerini açıklayacak ve onun hor görülmesini, bazen de hakaret ve inkar edilmesini engelleyecek bir eserdir.

KAYNAKÇA:

Azerbaycan Metinşinaslığı Meseleleri. (1979). (Red.: H.Araslı, M.Aslanov, E.Elizade, G.Kendli, E.Mirehmedov). Bakü: Elm Neşriyatı

Canım R. Metin Şerhi Geleneğimiz Çevresinde Tarlan Ve İpekten'in Kaleminden Fuzûlî'nin "Sana" Redifli Gazeli. (<http://www.ridvancanim.com/Eserler/Yayinlar/Bildiriler/METINERHIGELENEGIMIZ.htm> - 06.03.2008)

Ceylan Ö. (2000). Tasavvufî Şiir Şerhleri. İstanbul: Kitabevi

Eliyev S. (2004). Fuzûlî Gazelleri Şerhi. Bakü: Adıtoğlu Neşriyatı, I, II, III, IV ciltler

Elizade S. (1995). Şah Beyitler. Bakü: Azərneşr

Elizade S. (2002). İlim Harften Başlanır. (Tertipçi: Sona Hayal). Bakü: Örnek Neşriyatı

Fuzûlî'nin Su Kasidesi Şerhi (1999). (Haz.: Adem Çalışkan) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı

Kalpaklı M. Osmanlı Edebiyatı ve Kuramsal Yaklaşımlar Üzerine (<http://umitzeynep.blogcu.com/4186106/> 11.04.2008)

Mazıoğlu H. (1986). Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler. Ankara: Başbakanlık Basımevi

Mengi M. (2007). Metin İncelemesi Aşamaları, Terimleri ve Bunlardan Biri: Metin Tahlili. Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3, Summer 2007, sayfa: 407-417 www.turkishstudies.net

Nur Doğan M. (1997). Fuzûlî'nin Poetikası. İstanbul: Kitabevi

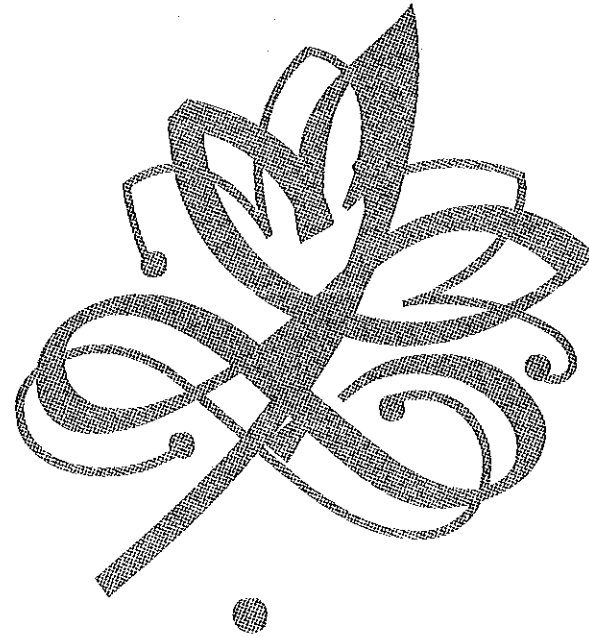
Seferli E. (1983). Mehmed Fuzûlî. Seçilmiş Eserleri. Bakü: Maarif Neşriyatı

Şihyeva S. (1997). Fuzûlî'nin Nihan Tuttuğu Sırr. Azerbaycan dergisi, sayfa: 182-185

Tarlan A. N. (2005). Fuzûlî Divanı Şerhi. Ankara: Akçağ, 4. baskı

Tökel D.A. (2007). Divan Şiirine Modern Metin Çözümleme Yöntemlerinden Bakmak. Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3, Summer 2007, sayfa: 535-555 www.turkishstudies.net

Üst S. (2007). Fuzulî'nin "Usanmaz mı" Redifli Gazelinin Yapısalcılık Açısından İncelenmesi, Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları, Volume 2/3, Summer 2007, sayfa: 557-572 www.turkishstudies.net



Klasik Türk Şiirinde Edebî Gerilimi Yaratma Tekniği

Prof. Dr. Nâmik Açıkgöz

Muğla Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Şiirin tabiatında, "kelimelerin özel kullanımı" anlayışı vardır. Şâir bunu, ya kelimelere özel anlamlar yükleyerek veya kelimeler arası ilişkiyi özel bir şekilde kurgulayarak yapar. Gerek anlam yükleme ve gerekse aralarında ilişki kurma işleminde şâir, kendine has tavırlar sergilerken, çoğu zaman, yaygınlaşmış ve dolayısıyla gelenekselleşmiş kelimeler arası ilişkileri kullanır¹.

Kelimeler arası ilişkiyi çözebilmek için, her alandaki kelimelerin kendi içlerinde bir tasnife tâbi tutulması ve her kelime alanının bir havzasının tespit edilmesi gerekir.

Klasik Türk şiirinde, kelime havzaları belirlidir. İnsan, tabiat, din-tasavvuf, astronomi, günlük hayat, savaş terimleri, yeme-içme, gelenek-görenek ve eşya ile ilgili kelimelerden oluşan bu havzalar, bir yerde, hazır anlam alanlarıdır. Bu tür bir havza anlayışı, tecrid esasına dayalı bir ötekileştirme ve ötekileştirerek havzalar ve kelimeler arası ilişkinin kurgulanmasıyla, metinlerin şiir dili seviyesine yükselmesini sağlamaya yardımcı olur.

İnsanla ilgili olmak üzere, boy, kaş, göz, yanak, dudak, kulak, saç, sakal, diş, burun,

gene, göğüs, kol, el, bacak gibi organ adları olarak fiziki özellikler ve aşk, kavuşma, ayrılık, hasret, kıskanma, fedâkârlık, merhamet, pişmanlık, paylaşma gibi ruhî özellikler şiirin başlıca söylenme sebeplerindendir. Şâirler, bu kelimelerle ilgili amaçlarını anlatırken, bu kelimelerin havzası dışındaki havzalara (tabiat, din-tasavvuf, astronomi, eşya vs.) âit kelimeleri, şiirinde lafzen zikreder. Benzer durum diğer kelime havzaları için de geçerlidir. Meselâ tasavvufî bir şiirde, lafz ağırlığı din-tasavvuf dışı kelimeler iken, tabiatla ilgili söyleyişlerde, insan veya eşya ile ilgili havzalardan alınan kelimeler kullanılır. Şâir bunları yaparken, kolektif şuurdaki birikime baş vurur ve zikredilen kelimeler temsil ve delâletiyle, amaçladığı anlamı zenginleştirir ve etkileme gücünü artırır.

Şiirdeki kelimeler arası ilişkiyi, renk, şekil, muhteva, mahiyet ve fonksiyon açısından kurgulayan şâir, metinde anlatılmak istenen ile zikredilen lafz arasındaki ilişkiyi kurgulayarak edebî gerilimi yaratır ve okuyucu da, şâir tarafından kurgulanan edebî gerilimi algılayarak buna ortak olur. Bu işlemin teknik işleyişi, havzalar arası göndermelerle gerçekleştirilir. Bir havzadan öteki havzaya geçişi, genellikle, her iki havza ile anlam ve fonksiyon ilişkisi olan

¹ Yaygın ilişkileri zenginleştirmeden kullanmak, diğer şiirlerin söyleyişlerini tekrar etmektir; şâir için önemli olan, yaygın olan ve gelenekselleşen söyleyişler içinde, özgün olabilmek; kelimeler arası ilişkide, yeni ilişkiler kurabilmektir.

"yönlendirici kelime" sağlar ve bu kelime gizlenen sırrın çözülmesini sağlayan bir ip ucudur.

Bu tespitlerden sonra, kelime havzaları arasındaki ilişkiyi çözmek üzere, bazı örneklerle geçebiliriz.

Tasavvuf-tabiat-insan:

Dinî-tasavvufî kelime havzası ile tabiat ve insan havzası kelimeleri arasındaki ilişki için, Fuzûlî'nin, Su Kasidesi'ndeki şu beytini ele alalım:

*Serv serkeşlik kılur kumri niyâzından meğher
Dâmenin duta ayağına düşe yalvâre su*

Bu beyitte, servi, kumru ve su, tabiatın alınan kelimelerdir fakat şâirin amacı okuyucuya sâdece pastoral-pitoresk heyecanlar yaşatmak değildir. Asıl olan, şâir ve okuyucu için gelenekselleşmiş ilişki kurma şeklinden ve kelimelerin sembolize ettikleri anlam alanından yapılan ödünçlemelerle kurgulanan bu beyitte, bu kelimelerin delâlet ettikleri anlamdır.

Fuzûlî bu beytinde, önce, pastoral ve pitoresk bir heyecan uyandırma amacı gütmüştür. Bu, servisiyle, kumrusuyla ve akar suyuyla capcanlı, yaşama sevinci veren ve hayallenmesi çok kolay bir tablodur. Bu tabloyu hareketlendirelim: Kumru, serviye niyazlarda bulunuyor; servi dik başlılık yapıp kumrunun yalvarmalarına cevap vermiyor; şâir de, suyun, servinin eteklerine kapanıp yalvarıp yakararak, servinin kumrunun niyazlarına cevap vermesini istiyor. İlk bakışta, basit bir teşhis san'ati oyunu gibi görünüyorsa da, beytin etkisinde, kelime havzaları arası ilişkinin kurgulanmasının başarısı görülür.

Bilindiği gibi, bu beyitte, kumru kul'u,

servi Allah'ı, su da Peygamber' temsil etmektedir. Okuyucuyu, bu temsil anlayışına yönlendiren kelime ise "niyaz" kelimesidir; çünkü "niyaz etme" insana, yani kula has bir özelliktir. Bu tespit yapıldıktan sonra, servinin şekil itibarıyla vahdaniyete, yani Allah'a, suyun da şefaât kurumundan dolayı Hz. Muhammed'e delâlet ettiği anlamına ulaşılır.

Fuzûlî, böyle söylemek yerine, "Ey Muhammed, şefaât et ve Allah kullarının niyazlarını kabul etsin!" diyebilirdi. Fakat şâir merâmını böyle ifâde etmiş olsaydı, söylediği şiir olmaz; doğrudan anlatımlı bir cümle olurdu ve bu da pratik-pragmatik günlük dilden bir farklılaşma göstermezdi. Fuzûlî, böyle bir basit ifade yolunu değil de, kelime havzaları arası ilişkiler kurarak, metnini şiir hâline getirmiştir. Beyitte, "Allah, kul, Muhammed, şefaât" gibi, dinî-tasavvufî kelimeler lafzen zikredilmemekte, bunların yerine, tabiatın alınan serv, kumru ve su kelimeleri kullanılmaktadır. Ayrıca, bu kelimeler de, birer biyoloji terimi olarak değil, değil, yukarıda da belirtildiği gibi, teşhis san'ati çerçevesinde, bu varlıklar kişileştirilerek insan özellikleriyle metne girmiştir. Kumru, niyaz eden bir insan, servi kulun niyazlarına karşılık vermeyen Allah, su da şefaât eden peygamber olarak düşünülmüştür.

Bu beyitte lafzen zikredilen ve kasd edilen kelimeleri şöyle gruplamak mümkündür:

Lafzen zikr edilenler	Ara kasıd	Amaç
Kumru	İnsan	Kul
Servi	Vahdaniyet	Allah
Su	İnsan	H. Muhammed

Dikkat edilirse, lafzen zikredilen kelimeler tabiat kelimeleri havzasına; kasd edilen kelimelerden ilk grup insan, ikinci grup da din-tasavvuf havzasına âittir.

Şâir, "kumru-insan-kul", "servi-vahdaniyet-Allah" ve "su-insan-Hz. Muhammed" arasındaki ilişkiyi istiârî olarak sağlamıştır. Beytin etkisi, kelimeler arası ilişkide kurgulanan mantığın doğru olması kadar, lafzen zikredilen kelimelerin oluşturduğu pastoral lirizmin basitliğinin arkasına gizlenmiş anlam değeri ile oluşturulan gerilimdir. Yani, tabiate âit kelime havzasındaki herkesçe bilinen, günlük ve sıradan kelimelerin oluşturduğu lafzın, kasd edilen tasavvufî anlama dönüştürülmesindeki zekâ kıvılcımlanması, beytin etkisini sağlamaktadır. Bu beyte, arka planındaki bilgilere vâkıf olmadan, kelimelerin sözlük anlamlarıyla bakan birisi, pastoral bir söyleyiş olduğunu zannedebilir. Şâirin başarısı, pastoralikten hareketle, o kelimelerin anlamıyla hiç ilgisi olmayan bir alana sıçrama yapmasındadır.

Bu tür beyitlerde, kasd edilen anlama ulaşabilmek için yönlendirici bir kelime de olmalıdır. Dikkat edilirse, bu beyitte "serv, kumrî, serkeşlik kılmak, meğher, dâmen, tutmak, ayak, düşmek, yalvarmak, su" kelimelerinin din ve tasavvufî ilgisi yoktur fakat beyitte, anlam ve kullanım itibarıyla bu kelimelerden farklı olan "niyâz" kelimesi vardır ki, bu da beytin dinî-tasavvufî anlamına yönelinmesinde bir ip ucudur.

İnsan-tabiat:

İnsan-tabiat havzaları kelimeleri ilişkisi için, Nişancı Mustafa Paşa'nın aşağıdaki beytinden hareket edelim.

Semen-sâ kâkülün kim safha-i gül-zâra yasanmış

İki Hindû'ya benzer kim yatup dîvâra yasanmış

Doğrudan ve kelimelerin sâdece sözlük anlamlarıyla bu beyte bakan birisi, ilk bakışta, gül bahçesinde çimenlerin üzerine uzan-

mış veya duvara yaslanmış iki koyu tenli insanı görür. Böyle bir tasvirin şiir konusu olmayacağı açıktır. Lafzen zikredilen böyle basit bir tablo ise de, metni şiir yapan özellik, zikredilen kelimelerle, kasd edilen anlamın karlı oluşudur ve bu farkı, kurulan ilişki çerçevesinde söylemek veya çözmek, metni şiir seviyesine çıkarır.

Beyitteki kelimeleri ve bunlardan amaçlananları şu şekilde havzalaştırabiliriz:

Tabiat	Amaç
Semen	Saç
Gül-zâr	Yüz
Hindû	Saç

Yapılan havzalaştırmadan sonra, kelimeler ve ama arasındaki ilişkiyi çözmek daha da kolaylaşır.

Şâirin kasdı, elbette bahçede dinlenen iki koyu tenli insanı anlatmak değil, sevgilinin (bir insanın) güzelliğini anlatmaktır. Bunu yaparken şâir, tabiate âit kelime havzasına baş vurur ve bu kelimeler de, güzel olma özelliğiyle, herkesin ortak kanaatini yansıtır. Beyitteki semen (yasemin) ve gül-zâr kelimeleri, biyoloji veya botanik ile ilgili kelimeler olduğu için tabiate âit kelimelerdir ve elbette bu beyitte bir peyzaj düzenleme olarak yer almazlar. Ayrıca, Hindû da, bir canlı türü olarak tabiat havzası kelimesidir. Şâir, teşbih ve istiâre yoluyla, semen ve Hindû ile sevgilinin saçını, gül-zâr ile de yüzünü kasd etmiştir. Burada, insanla ilgili kelime havzasına âit kelimelerle, tabiate-âit havzadaki kelimeler arasında kurulan bir ilişki söz konusudur.

Yukarıdaki beyitte, yönlendirici kelime "kâkül"; yani "saç"tır.

Tabiat-insan:

Bu başlık için de, Bâkî'nin meşhur hazan gazelinin ilk beytine bakalım:

*Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan
Düşdü çemende berg-i dıraht i'tibârdan*

Bilindiği gibi, Bâkî, bu beytinde son baharı anlatmaktadır. Şâir son baharı anlatmak için, "Bahar geçti gitti, ağaçların yaprakları da döküldü" diyebilirdi. Fakat, o zaman bu metin, şiir olmaz, pratik-pragmatik bir konuşma dili cümlesi olurdu.

Kelimeleri şöyle havzalaştırabiliriz:

İnsan	Amaç
Nâm u nişâne kalmamak	Bahâr
İtibardan düşmek	Berg (yaprak)

Görüldüğü gibi beyitte, tabiat anlatılırken, "nâm u nişâne kalmamak, itibardan düşmek" gibi insana has özellikler, bahar ve yaprak gibi tabiate âit kelimeler ile ilişkilendirilerek söylenmiştir.

Bâkî bu beytini şiir metni hâline getirmek için, tabiatla ilgili olan bahar, çemen, dıraht kelimelerini, lafzen zikretmiştir. Fakat bunları, tabiat havzasına âit birer kelime olarak bırakmamış, bunlara, öteki havzanın, yani insana âit havzanın fonksiyonlarını yüklemiştir. Beyitte zikredilen, "nam nişan kalmamak ve itibardan düşmek" tabiate değil, insana âit havzanın kelimeleridir. Şâir, sanki bir insanı anlatıyormuş gibi başladığı söyleyişinin içine "bahâr" yönlendirici kelimesini koyarak, anlamın bahâra doğru yönelmeyi sağlamaktadır. Yani, yapılan bir havzadan öteki havzaya geçiş ve bu geçişteki mantıklılığın verdiği zekâ kıvılcımlanmasıdır.

Sonuç

Klâsik Türk şiirinde, şâir metnini kurgularken, lafz ve kasd edilen anlam arasındaki farklılaşmaya önem verir. Bu farklılaşma ve havzalaşma, muhtelif başlıklar altında toplanabilir. Şâir de bu farklılaşmaya rağmen, değişik havzalarda yer alan kelimeler arasındaki renk, şekil, muhteva, mahiyet ve fonksiyon ilişkisini, bir yönlendirici kelimelerin de delâletiyle, mantığa aykırı gelmeyecek şekilde kurguladığı ve bir şeyi, ilgisiz gibi görünen öteki ile anlatarak gerilimi sağlayıp okuyucuda zekâ kıvılcımlanması meydana getirdiği ölçüde başarılıdır.

Benzer bir durum söz konusu olmakla beraber, hikemî şiirde etkiyi, kelimeler havzası ilişkiden ziyâde, eşyanın sırrına vâkıf olmayı dile getirme sağlar.

Türkçe Divan Dibacelerinde Şiir Üzerine Düşünceler, Görüşler

Doç. Dr. Turan Karataş

Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Tokat) Fen-Edebiyat Fakültesi

GİRİŞ

Altı yüz yıl gibi uzunca bir süreçte vücut bulan ve şiirimizin önemli bir külliyesi olan Klasik Türk Şiiri'nin bütünlüklü bir şiir anlayışı (poetikası, kûramı) henüz ortaya konmamıştır. Kadim şairlerin bu yolda meydana getirdikleri müstakil eserler maalesef yoktur. Ancak, divan dibacelerinde, divanlardaki manzumelerde ve mesnevilerde dağılmış vaziyette bulunan epeyce poetik düşünüş, şiir ve şair üzerine görüş mevcuttur. Prof. Dr. Harun Tolasa'nın Lamiî Divanı'nın mukaddimesinden hareketle (1983), Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan'ın Fuzulî'nin bütün eserlerinden yola çıkarak

yaptıkları çalışmalar (2002), Klasik Şiir külliyyatımızda hayli bir "poetik malzeme"nin varlığını, bunların tespit, tasnif ve tertip edilip yorumlanması gerektiğini ortaya çıkarmıştır.¹

Divan şairlerimiz arasında, kısaca "şiire dair estetik kurallar ya da ilkeler toplamı" diyebileceğimiz poetik görüşlerini, gerek şiirlerinde gerek divanlarının dibacelerinde² dile getirenlerin sayısı az değildir. Bu metinlerde yapılacak "kuramsal amaçlı" okumalar ve bu vesileyle elde edilecek bulgular bugünün dili ve imkânlarıyla izah edilirse, klasik (divan) şiirimizin kuramsal yapısı büyük ölçüde ortaya çıkacaktır.

¹ Prof. Dr. Harun Tolasa'nın divan şiiri poetikasını ortaya çıkarma yolunda yaptığı araştırma ve incelemeler oldukça önemlidir. Yukarıda andığımız oylumlu makalenin dışında Tolasa'nın "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri" (Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, C. 1, s. 15-46, Ege Üniversitesi, İzmir, 1982) incelemesi ni de bu çerçevede hatırlatmak gerekir. Bu öncü çalışmaların açtığı izde, son yıllarda yapılan iki incelemeyi de burada zikretmekte yarar var: Doç. Dr. Turan Karataş, "Poetik Düşünüşün Şiirde Dile Getirilişi: Baki Divanı Örneği" (I. Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu, 12-13 Nisan 2007, İstanbul); Dr. Yavuz Bayram, "16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin 'Şiire ve Okura Dair' Görüşleri", (Millî Eğitim, Güz 2005, Yıl 33, Sayı 168).

² Dibace, eski edebiyatımızda, divanların baş tarafına konan ve eserin yazılış sebebini, mahiyetini, şairin şiir üstüne kimi düşüncelerini açıklayan bir nevi sunuş yazısı, mukaddime, ön sözdür. Dibaceler nesir biçiminde veya nazım nesir karışık ya da tamamen manzum olarak yazılmıştır. Türkçe divan dibacelerinin tespit edilebilen 39'unu, Tahir Üzgör, bugünkü Türkçeye karşılıklarını da vererek bir kitapta toplamıştır. Bu konuda yapılmış derli-toplu ilk ve tek kitaptır anılan eser. Bu çalışmaya göre, İstanbul kütüphanelerinde divanı bulunan Ahmed Yesevî'den Tahir Olgun'a kadar 492 şair arasında ancak 38 şairin 40 Türkçe dibacesi tespit edilmiştir. Bu demektir ki divan şairlerinin sadece % 7,5'u divanlarına dibace yazmıştır. Bu önemli araştırmanın inceleme kısmında dibacelerin muhteva özellikleri şu şekilde özetlenir: "Dibaceler, sanatkarın şahsiyetini, dünyasını, sanatını bize aralamaktadır. Şair, İslamiyet'te şiir ve şairin durumunu, vahiy ile ilhamın karıştırılmaması lâzım geldiğini, bu yüzden peygamberlerle şairlerin mukayese edilemeyeceğini, (...) şiir anlayışını, şiire başlayışını, şiir yazış sebebini, dibace yazış sebebini, divan tertip ediş sebeplerini" anlatır (Üzgör, 1990: 36). Çok az da olsa, dibacelerde şairlerin hayatlarına dair bazı bilgilere dahi rastlanır.

Ek bir bilgi olarak belirtelim. Tanzimat'tan sonraki dönemde, şu sıralayacağımız terimlerin kitaplarda dibace karşılığında yerine kullanıldığı görülmektedir: İfade, ifade-i mahsusa, meram, ifade-i meram, iftitah, medhal, takdim, mukaddime. Dibace yerine bugün, yaygınlık sırasına göre, ön söz, mukaddime, ön deyiş, söz başı, sunu, sunuş, başlangıç, başlarken, birkaç söz, giriş kelimelerinden biri kullanılmaktadır (Karataş, 2004: 112). Şurası da var ki, son yarım asırda şiir kitaplarına ön söz yazma geleneğinden neredeyse vazgeçilmiştir.

Bu bildiride, Tahir Üzgör'ün hazırladığı Türkçe Dîvân Dîbâceleri (1990) isimli kitap-taki 38 metni (Lamiî Divanı dibacesini dışarıda bırakarak), klasik şiirimize dair düşünceleri, görüşleri tespit etmek amacıyla bir okumaya tâbi tuttuk. Elde ettiğimiz "bilgi"leri, bir şiir kuramı oluşturacak şekilde tasnif ettik ve günümüz şiir teorisinin imkânlarını da kullanarak yorumlamaya çalıştık. Şiirin (sözün) kaynağı, evsafı, gücü, amacı, işlevi, biçimi, anlamı; şiirde bütünlük ve özgünlük, şiir-ilim karşılaştırması, şair, şair ve eleştiri, şiir işçiliği ve usta-çırak ilişkisi ve okuyucu gibi şiir sanatının önemli unsurları ve ilkeleri hakkında kadim şairlerimiz neler düşündüklerini incelemeye, irdelemeye çalıştık.³

İncelememize esas aldığımız Türkçe Dîvân Dîbâceleri'nde 39 metin yer almaktadır. Bunlardan 15'inde (Celâlzade Salih Çelebi, Misalî, Şerîfî, Vukufî, Nadîrî, Âlî, Abdülâhad Nuri, Sıdkı Paşa, Hulusî, Hanîf [I], Nuri Bey, Hüsnî, Ferdî, Safayî, Suûd) şiirin kuramsal yapısına dahil edilebilecek görüşe/ düşünüşe rastlamadık. Bu dibacelerde, diğer metinlerde görülen Allah'a övgü ve hamd, Peygamberimize salât ve selam ile birlikte "sebeb-i telif-i kitap" açıklamalarına yer verilir. Şurası bilinmektedir, dibaceler, tümüyle şiir üzerine kaleme alınmış metinler değildir. Bazı şairler, dibaceyi, düzyazıdaki hünerini, yazı sanatındaki marifetini göstermek için bir fırsat olarak görmüştür. Bir metin (Misalî'nin dibacesi) hemen baştan sona kadar, bir inanışın izahına hasredilmiştir. Deneyebilir ki, şairler dibacelerini söz söyleme kudretinin "vitrin"i gibi görmüş, öylesine süslemişlerdir.⁴ Söz konusu metinlere yer yer şiire dair görüş ve

düşünceler de serpiştirilmiştir. Şairler şiire ilişkin düşüncelerini dile getirirken daha ziyade benzetmelere başvurmuş ve soyut bir anlatımı tercih etmiştir.

İslam inanışı, düşünüşü, kültürü ve medeniyeti dairesinde vücut bulan bir şiirin, kuramsal yapısı da, genel planda, kuşkusuz bu çerçevenin dışına çıkmamıştır. Bu nedenle, divanlarına dibace yazan şairlerin en önemli kaygılarından biri, belki de başta geleni, şiir söyleme uğraşına inançları dairesinde bir meşruiyet zemini temin etmek olmuştur. Bu maksatla, şiir bağlamında İslamî gelenekte var olagelmış iyi örnekler, onay verici dahası yüceltici naslar zikredilerek şairliğin, şiir yazma uğraşının, toplumun ve yönetim sisteminin inanışlar manzumesine uygunluğu izah edilmiştir. Savunma refleksli bu izahların sebebi, nefsanî arzularla, şehvî duygularla şiir söyleyen şairlerin ayet ve hadislerle kınanmış olmasıdır. Başka bir deyişle, ayıplanan, kınanan şairler zümresinden olmadıkları, olmamaları yolunda bir aydınlatma gayreti, dibacelerin hemen çoğunda dikkati çekmektedir.

Şiirin Kaynağı ve Kutsiyeti

Kadim şairler, şiiri, Yüce Yaratıcı'nın kişiöğluna bağışladığı bir armağan olarak görürler ve onu dilediğine vereceği hususunda hemfikirdirler. Bu nedenle Allah'ın yardımı olmadan şiirde olgunluk kazanmak olası değildir. Çünkü şairliğin ilk şartı sayılan 'yetenek' O'nun vergisidir. (Burada, Valery'nin "ilk dize Tanrı vergisi" sözünü hatırlamakta ve benzer bir düşünüşün ilkin bizim şairlerimizce izhar edildiğini bilmekte fayda var.)

Evveleminde Allah başışı olan şiirin doğuş yeri gönüldür. Genişlikte cennet gibi olan gönül, Allah'ın nuruyla aydınlanır. Şiir, bu aydınlıkta mayalanır. Şiir ehlinin kaside, gazel söylemekte öncü gayesi, Yaratıcı'ı övmek olmalıdır. Çünkü söze güzellik veren O'dur. Hanîf, dibacesinde, Allah'ın ismi anılmadıkça, o karışık manalı sözün, düğüm gibi ihmal köşesinde rehin kalacağını söyler (s. 497).⁵ Ulvî de, şiirin diğer bütün eserlerden üstün olduğu hükmünü Allah'a yalvarma veya yaratılanların özetinin sıfatıyla ilgili olmak şartına bağlar.

İlahî verginin bir gereği olarak, elbette şiir, Allah'ın son elçisini de anacaktır. Lâkin şiir yoluyla Hz. Peygamberi övmek O'nun derecesini yükseltmez; bilakis Kâinatın Efendisi için söylenen na't sayesinde şairin ve şiirin değeri artar. (Bazı unvanlar vardır insana değer katar, bazı insanlar vardır unvanlara kıymet verir.) Fuzulî, "şiirin kıymeti, O'nun sayesinde yücedir/ yücelir" der. Hz. Peygamberi övme yolunda güzel söz söyleyen yani Hasan bin Sabit gibi "sefaate sığınan şairler", Efendimizin şiire şeref katmasıyla itibar derecesine ulaşacaklarını düşünürler.

Bu arada, "şairlerin kalpleri Allah'ın hazineleridir", "şairlerin kalpleri Allah'ın evidir" gibi dibacelerde yer yer anılan ve daha da çoğaltılabilecek olan benzer düşünüş ve örneklerden anlaşılan, şiirin (sözün) evveleminde kaynağı ilahîdir. Bu sebeple Kâinatın Sahibi ve Efendisi'ne değgin olan söze kutsal bir nitelik atfetmek yanlış olmaz. Öte yandan, şiirde kendine özgü bir hikmet (hikmet-i has) olduğu ve bunun da haber-i sahihle tespit olunduğuna inanan divan sahipleri vardır.

Şiirin(sözün) Evsafı ve Gücü

"Söz", dibacelerde elbette şiirin simge-

sidir, onun yerine kullanılmıştır. Ortalama söz, şiir elbisesini kuşandığı vakit kıymetli olur. Fikrin 'hikmet' katına yükselmesi, düşüncenin gönül okşayan bir kıvama gelmesi, söze giydirilen şiir "süs"üyle mümkündür. Şiir, "fikirler tezgâhında doku-nan saf diba kumaşı" gibidir; o kadar kıymetli, o derece nadir, onca emek mahsulü. Sözün letafeti de şiir haline gelince görülür. Can bile söze âşık olmuştur. Dahası, "Söz, aşk divanının önsözü, aşk bostanının turfanda meyvesidir. Cihanda sözden başka yadigar kalacak da başkaca bir şey yoktur. Akli başında olanların işi gücü, sözden başka bir şey değildir." (Ulvî, s. 329). Sözü şiire evirmek "gül bahçesinden taze gül dermek" gibi incelikli ve nezahetli bir uğraştır. Dile "büyüleyici anlatma" vasfı kazandıran şiirdir. Dibace müellifleri arasında Nâzîk gibi, "şiirin gayb lisanı" olduğu düşüncesini dillendirenler de vardır.

Nevîzade Atayî, güzel şiiri tavsif ederken ya da seçkinlerin bağlandığı, halkın meylettiği şiirin özelliklerini söylerken şunları sıralar: Bir şekilde 'muhabbet' sırrıyla karılmış olmalı, her satırı iki tarafı da kesen kılıç gibi olmalı, mecaz bakımından miskin âşğın gönlünü yaralamalı, hakikat yönünden de zahide tesir etmelidir (s. 435). Dikkat edilirse, burada, şiirdeki muhabbet iksiri, sırrılık, sarsıcılık (keskinlik), çok anlamlılık açıkça ortaya konmuştur. Bugün de, şiirde içtenliğin, gizemliliğin, çarpıcılığın yahut bulguculuğun ve çok anlamlılığın önemli olduğu sıklıkla söylenmektedir.

Şiirin hikmetle bezenmiş olması, öğüt verici bir nitelik taşıması kimi şairlerin önemseydiği bir husustur. Söz gelimi, Ali Şir Nevaî, "şiir öğrenmek"te ve "divan derlemek"te bir noktayı bilhassa belirtir ve şöyle der: "Divan tertip edildiğinde onda ârifâne gazel bulunmasa bir gazelde nasi-

³ Üzgör, söz konusu çalışmasının "inceleme" kısmında "Divan Dibacelerine Göre Söz, Şiir ve Şair" başlığıyla bu konuya da yer vermiştir. Fakat bu değiniş, genel bir bakıştan fazla bir şey değildir. Kaldı ki, Üzgör de "Biz burada, diğer dibacelerin yanında, bilhassa, onlara nazaran çok daha geniş muhtevalı olan Lamiî dibacesi ile Fuzulî'nin Farsça Divan mukaddimesinden istifade ettik" der (1990: 26).

⁴ Dibacelerin şekil özellikleri, kompozisyonları, yazılma sebepleri vb. hususlarda daha geniş bilgi için Tahir Üzgör'ün kitabının "inceleme" kısmına (s. 2-36) bakılabilir.

⁵ Bu yazı içinde sayfa numaraları gösterilen alıntıların kaynağı Tahir Üzgör'ün kitabıdır.

hatvâri bir beyit olmasa ve divan böylece yazılsa ancak beyhude zahmet ve boşa emek sarf edilmiş olur." (s. 79).

Tabiatıyla, söze mâlik olmak seçkince bir özelliktir. Bir imtiyazdır. Sahibine güç kazandırır. Söz sahibi, etkili bir silah sahibi demektir. Bu sebeple, bazı anlayışsız ve aciz kişiler, sözün gücünden, etkisinden, büyüünden korkarlar. Ahmed-i Sivasî'nin: "Ger olmasa söz söylemekte dilir/ Olur muydu tûti kafeste esir" (s. 46) diyerek papağanın kafeste tutulmasını, güzel bir nedenlemeyle söz söylemekte azıcık cesareti olmasına bağlar. Kalemî kılıç yapan elbette kelimadır. Aynı kalem, yine kelim sayesinde misk saçır. Revanî'nin "Âşıklar, şiirin yazılı olduğu tomara muska gibi itibar ederlerdi" ifadesi, şiirin hem derecesini hem kudretini hem de mistik yönünü işaret eder.

Divan şairlerimizin dibacelerde yer verdikleri düşünceleri ışığında denebilir ki, sözün, ışık gibi aydınlatıcı özelliğinin yanında bir de etki(leyici) gücü vardır/ olmalıdır. Ahmet Paşa'nın "dil, ne zaman dışarı çıksa kıyamet koparan bir keskin kılıç oldu" (s. 47) ifadesi, şiir katına yükselen sözün kudretine işaret eder. Yine aynı şairin "o nağmeyi taş duysa onu işitmekle coşup taşacak bir hale gelir" ifadesi, şiirin tesirinin ne derece güçlü olabileceğini gösterir. "Sözün yakıcılığı" da kudretindedir. Yine benzer bağlamda, Nevî'nin, şiirinde duyulduğunu sandığı "bir katre eşk-i dide"yi,⁶ büyük armağan olarak düşünüşünü anmamız gerekiyor.

Şunu da bu arada belirtmek gerekir. Kadim şairler, bir tılsım benzettikleri sözün iki şekilde söylenmesi gerektiğine inanırlar. İtibar edilen, sözün nazım şeklinde olanıdır. Ulvî, bu iki biçim arasındaki farkı güzel bir benzetmeyle ortaya kor: "Sihirden izler taşıyan o iki meşhur sözden biri, o tarifi ve vasıflandırılması sınırsız ve parlak dağınık

inciler olan nesir, diğeri de şahlara lâıyk inci gibi ve tam ayarlı para gibi vezinsiz olmayan o parlak düzenli inciler olan nazımdır. Biri, safhalar gülbahçesinde suyun akışından ırmakların kanalları gibi zincirleme akar, diğeri bahar mevsimlerinde hareket üzere olan sabah rüzgârı gibi bazen eser, bazen diner. (...) Birinci kısmın insanları [muhatapları], herkes ve seçkinler, ikinci kısmın insanları seçkinlerin en seçkinidir." (s. 337).

Şiirin Gayesi, İşlevi

Klasik şairlerimizin ekserisinin görüşüne göre, şiirin başta gelen gayelerinden biri, güzelliği anlamak ve anlamlı kılmak olmalıdır. Başka bir deyişle üstün bir zevk inceliğine erişmek, güzellik bilgisine kavuşmak, bundan haberdar olmak. Günümüzde estetiğin üstlendiği işlevi, geçmiş dönemlerde şiir üstlenmiştir.

Bu öncül gayeden başka onlarca amaca yönelmiştir şiir. Söz gelimi, algılama/ anlama melekelerini geliştirmelidir. Şiirin okunduğu mecliste misk gibi güzel bir koku yayılmalıdır. Ahenkli, vezinli beyitleri ve güzel edası ile şiir, adeta sihir ve büyü gibi bir işleve sahip olabilir. Eğer şiir edasına yakışan/ uygun bir sesle okunursa, her gönle hitap eder; itaatsize bile boyun eğdirir.

Nevî'ye göre, sözün olgunluğunu, güzelliğini, yararını vâf etmek güçtür, ama cihanda izzet ve şeref onunla elde edilir. Aynı şair bu bağlamda şu dördünlüğü de zikreder:

*Sözdür âvâz-ı sâz-ı bezm-i elest
Sözdür iden cihanı aşk ile mest
Sözdür erbab-ı tab'ı hurrem iden
Âdemi söz değil mi âdem iden* (s. 388)

Bir de söz ölçülü, hesaplı, düzgün olursa; onun güzelliğine vurulmamak, hikmetinin

etkisinde kalmamak, öğüdünü tutmamak mümkün değildir. Dönemin şartları gereği, sözün bugünkü kadar çeşitlilik kazanmaması yani nesir türlerinin yaygın olmaması nedeniyle şiirin öğüt ve öğreticilik gayesi daha bir vurgulanmaktadır.

Şiirde Şekil (biçim) ve Anlam (öz)

Dibacelerde şiirin şekilsel özelliklerine karşılık gelebilecek bazı tespitler vardır. Meselâ Sivaslı Ahmet Paşa, "fikirlerin hurisini süsleyip şiir bahçemi cennete çevirdim" (s. 49) der. Buradaki "fikirlerin hurisi" şiirdeki manaya, "süs" ise şiirin şekline tekabül etmektedir. Yine aynı şair, "Sözün biçimi kadeh gibi neşe verici/ Mana cevher gibi ferahlatıcı"dır (s.49) düşüncesini dile getirir. Buradaki "neşe vermeyi", şiirin okuyana/ dinleyene verdiği edebî haz olarak düşünebiliriz. Mana ise alıcıyı ferahlatmaktadır, yani aydınlatmakta, donatmaktadır.

Nevâî, gönlünde peyda olan manayı dil sayesinde nazım edasına kor (s. 60). Bu kabil benzetmelerle sıkça karşılaşırız dibacelerde. Örneğe, gönül maden ocağıdır veya cevher yatağıdır, fikir güneşi incelikler incisiyle orada donanır. Dönüp dolaşıp, klasik şiirdeki şekilsel unsurların manayı süslemek için yapılan her şey olduğu kanaatine varabiliriz. Mesela, başlangıçta "laf olan söz" şairin sikkesiyle süslenmelidir. Yani gerekli biçimsel niteliklere kavuşmalıdır ki söz kıymet kazansın. Şiirin süsü, ibare ve ifade güzelliğidir; bugünkü deyişle söyleyiş ustalığıdır. Şiirin biçimsel özellikleri hususunda, Divan şairleri nazımda bir ses, eda, güzel gidiş, söz lezzeti olması gerektiğinde hemfikirdirler. Dibacelerde şiirin şekil özellikleri bağlamında şöyle tespitlerle de karşılaşırız: Şiirin sesi yüksek/ sedası yüce olmalıdır (Revanî); "söz ne kadar zarıflık ve güzellikle donatılsa ve laf ne kadar ibare ve istiarelerle bezense o kadar tesirli olur" (Ulvî, s. 337); "akıcılık" önemli bir meziyettir şiir için ve şair ondan vazgeçmemelidir.

Necati'nin, "harf, şarap kabı; kafiye de saki oldu" benzetmesi ilginçtir. Revanî de şekil ve öz ilişkisini başka bir benzetmeyle ortaya kor, "Vezin terazi, mana da kıyamettir" der. Şiirin en önemli bu iki unsuruyla ilgili olarak bir başka ortak görüş de şöyledir: "Hayret deryasında ele geçirilen inci ve mercanlar" manadır. Şair, bunları "kafiye ipi"ne dizerek şiir şekline kor.

Yine kadim şairler düşünüşüne göre, şiir, mucize gösterme meydanıdır. Olur olmaz her söz o meydana giremez. Söz, ancak samimiyet potasından süzülerek ve edeb elbisesini giyerek şiir katına yükselebilir. Ayrıca, yanak tüyleri yeni çıkan güzeller gibi, şiirdeki mana da bâkir olmalıdır. Tekrar etmek gerekirse şiirde mana önemli bir unsurdur. Manaya "hüma" dense yakışır. Yani ele geçirilmesi son derece güç bir "devlet kuşu". Şiirde hüma kuşu mesabesinde olan mananın varlığı da çok zaman "ıdrak mahfelinin şeref mevkiinde oturanlar"ca ortaya çıkarılır. Bu sebeple "güzel söz söylemeyi âdet hâline getirmiş" şairin 'şiirin manası gizli ve şairin içindedir' fehvasınca hareket edip hücum ve itirazdan sakınması gerekir.

Şiirde Bütünlük ve Özgünlük

Şiirde bütünlük hususuna değinen Ali Şir Nevâî, "Eğer [bir şiirdeki] bir beyit, manası kavuşma baharında gül süsleyiciliği yapsa biri de ayrılık sonbaharında diken bezeyicilik yapmayacaktır" der. Aynı şair, "Bu sebeple önce her mazmunu ilk beyitte ortaya koyduktan sonra, son beyite kadar şekil bakımından uygun ve mana yönünden münasip düşücü [beyitler yazmaya] çalıştım." (s. 81) tespitini yaptıktan başka bir de örnek rubai ile düşüncelerini pekiştirir:

*Her yirde bahar bolsa çemen bolsa kirek
Her yirde çemen gül ü semen bolsa kirek
Her kayda hazan bolsa tiken bolsa kirek
Her kayda tiken renc ü mihen bolsa kirek*

(s. 80)

Özgünlük bağlamında ise, şiirde şairin

⁶ Bu ifade ile Orhan Veli'nin "Ağlasam sesimi duyar mısınız mısralarımda" dizesi arasındaki paralelliği de düşünmek lâzım.

şahsiyeti yani özgün mührü aşikâr olmalıdır; düşüncesi dile getirilir. Re'fet'in dibacesinde şu anlama gelecek cümleler okuruz: Bir Osmanlı şairinin eserini duyduğumuzda yahut okuduğumuzda, milletin alâmetleri, üslûbu, düşünceleri, tasavvurları hissedilmelidir.

Bugün olduğu gibi, kadim şairlerin düşünüşüne göre de, şiirin en önemli vasfı olan kalıcılıkta yani zamana meydan okuyuşta, herdem taze kalışında özgünlüğün önemli payı vardır. Revanî, bu türden şiirler için "hazanı olmayan bir gül bahçesi gibi solmak bilmez" der. Özgünlük yoksunluğu ve anlamındaki derinlik noksanlığı şiiri bu önemli payeden alıkor.

Şiir ve İlim

Şiir ve bilim, iki ayrı aydınlanma, keşif yolu kabul edilirse de biri diğerine muhtaç iki şubedir. Başka bir deyişle şiirin olgunlaşma yolunda ilime varestesiz kalması düşünülemez. Bilimin ürettiği bilgiden şairin de haberdar olması kaçınılmazdır. Fuzulî, bilgi süsünden yoksun yani ilim cevherinden mahrum şiirin âlemin boynuna bağlanmasına rıza göstermez. "Zira, ilimsiz şiir, temeli sağlam olmayan bir duvar gibi" dayanıksız olur; çabuk yıkılır/ eskir; zamana meydan okuyamaz der. Yine Fuzulî, bilgisiz yani bir bakıma hikmetten nasibi olmayan şiirden uzak durur ve başkalarına da bunu tavsiye eder. Şiir sanatının bir ibdâya bir de icada ilişkin iki yönü vardır. İşte ikincisi ilimle olur.

Gazeli, yazılışı kendisine benzeyen kuru yapraklardan ayırtırmak için bilgeye, şiir bilgisine ihtiyaç vardır. Şiirin gizli manalarına vâkıf olan âlim şairler, ancak onun üstesinden gelebilir. Âli'nin dibacesinde geçen "fikir çirasına akıl nurunu mum yapmak" tabiri, bilginin ve birikimin şiirin oluşumundaki katkısını belirlemeye yetecek açıklıktadır. Abbas Yâri'nin düşünüşüne göre ise, belli bir mertebede bulunan

saygıdeğer insanlar iki kümedir; onlar ya âlimdir ya da şair.

Ali Şir Nevaî'ye göre, felsefe, matematik; tefsir, hadis gibi aklî ve naklî ilimlerin inceliklerini kazanmadan şair olunamaz (s. 277). Yüzyıllar öncesinden, 16. asrın sonunda Ulvî, sanki bugünkü şiir heveslilerine seslenir gibi; ilimsiz, emeksiz, çilesiz şair olunabileceğini zannedenlere müthiş bir uyarı yapar: "Zamane çocukları, zamanenin oynacağıdır ve her biri kendine tutkundur." (s. 371, 1. dipnot).

Şair

Revanî, şairi bir dalgıca benzetir. Fikir deryasından büyük, parlak inciler çıkaran ve çıkardıklarını söz gelinine küpe eden bir dalgıç. Ali Şir Nevaî ve şairlerin kısm-ı azamisine göre, şair, âşık yaratılışlıdır. Şairlerin vasıfları hususunda genel kanaat şöyledir: Şair tevazu sahibi olmalıdır. Şairler, tabiatı örtülü, fikirleri süslü, ince hayallî, nazik manalı söz erbabıdır. Sözleriyle âşıkları hayran ederler; okuyanın/ dinleyenin başını döndürürler. Onlar, söz bahçesinin bülbülleri, nazım gül bahçesinin güzel sesli kuşlarıdır.

Söz mülkünün sultanı olan şair, şiirinde dedikoduya tenezzül etmemelidir. O, sözün ıslah edicisidir. "Yaban kedisini zincire çekme" kudretine sahip olan yani cihanın söz ustaları olan şairler, kuyumculuk eyleyip söz madeninden "hayal" incileri getirip el değmemiş fikir güzelliklerinin kollarına takarlar (Revanî).

Cinanî'nin dibacesinde ilginç bir ifade vardır: "Şairân-ı bülendavâz ve nâzıman-ı sühan-perdâz." Açıkçası, Cinanî şiir yazarları "yüce sesli şairler ve söz düzenleyen nâzımlar" diye iki gruba ayırır. Bu ayırım mühimdir. Ölçüyü tutturana ve kafiye uyduran herkesin şair olamayacağına dair, yıllar öncesinden yapılmış incelikli bir uyarıdır.

Bu arada, klasik şiirde şairin kıratını

belirleyen gazeldir. Bir bakıma, en sağlam mihenk taşıdır gazel. Fuzulî, "şairin kudretini gazel bildirir" der. Bunlardan çıkan sonuç, şair asıl hünerini gazel söylemekle göstermeli, onun kıymetini belirlerken gazellerine bakmalıdır.

Öte yandan, zaman zaman şairin ve şiirin hafife alınması, hatta dinî kaynaklarda şairin uyarılması dahası azapla korkutulması, şairlerin kendilerini peygamberler zümresinden saymamaları içindir. Bazı dibacelerde, bu uyarı yapılmamış olsaydı eğer, kendisini büyüleyici söz söylemeye muktedir gören şairin haddi aşabileceği düşüncesi dile getirilir.

Bütün bunların ışığında klasik dönemin iyi şairinin vasıfları şöyle belirir: İlim ve marifet sahibidir, kusursuz ve güzel söz söyleme ustasıdır, hayal ve düşünüşte inceliklidir, pek az rastlanan sözler mücididir, manada nice ince düşüncelere vâkıftır, alçakgönüllü olmalıdır.

Şair ve Eleştiri

Dibacelerde, az da olsa, şairlerin hem kendilerine dönük hem de diğer şairlere ilişkin eleştirilerine rastlarız. "Zeban" ve "ziyan" kelimelerinin Osmanlı harfleriyle yazılışında bir nokta farkı vardır. Bu, dilin tasarruflu kullanılması, sözün yerinde ve yeterince söylenmesi yolunda ciddi bir hatırlatmadır. Arkasından Ahmet Paşa'nın uyarısı gelir, "sürâhi gibi ağzını devamlı açma!" (s. 47). Ali Şir Nevaî'nin bir vecize kıymetinde olan tespitini de bu bağlamda zikredebiliriz: "Başı dönmüş kusurlu şiir, sana öz oğul gibiyse, bize köle gibidir." (s. 75). Bunun yanında mecazda aşırılığa gidenler hoş görülmez; hakikat üzre olmak gereklidir, derler. Şair, yeteneğinin farkında olmakla onun müsaadesince söylemek gerektiğine inanır. "Senin vergin, kabiliyetin değil mi?" diyen Nevaî, bu hususa dikkati çeker.

Divan şairi, başkalarının eleştirisini

yaparken kendi eksikliklerini görmezden gelmez. Özeleştirisi hususunda şairlerde dürüstçe bir tavır ve sakınımsız rahatlık dikkati çeker. İkinci üçüncü derecedeki şairlerin hepsi şiirlerinin kıymetinin ne olduğunun ya da güçsüzlüğünün farkındadır. Başka bir deyişle kadim şairler, söyledikleri şiirlerin derecelerini hemen hemen bilirler. Re'fet, şiiri altına benzeterek "düşük aralı" beyitlerden ve kasidelerden söz açar. Bu sebeple muhayyel muhataplarından anlayış, bağışlanma, hoşgörü beklerler. Bugünkü şairler gibi, şaşırtıcı bir büyülenme göstermezler asla. Şurası açıkça görülür ki, dibace yazar şairlerin hemen çoğu bir tevazu içindedir. Kusurlu oldukları/ olabilecekleri bilinciyle okuyucudan genel bir hoşgörü beklerler.

Şiir İşçiliği ve Usta-Çırac İlişkisi

Şair çıra gibi bağır yağını eritmedikçe, göz nuru dökmedikçe, perhizevlerinde ve tekkelerde oturan zahitler gibi nice çileler çekmedikçe şiiri elde edemez (Ulvî). Aksi halde, yaptığı iş bir heveskârlıktan öte gitmez. İşin sonunda halka rüsva olmak dahi vardır. Ali Şir Nevaî, dibacesinin bir yerinde "eş'âr tahsili" yani şiir öğrenmek tabirini kullanır. Elbette bundan kasıt, yazılmış olan şiirin usul ve kurallarını yani teknik özelliklerini öğrenmektir, yoksa 'şiir yazma'yı öğrenmek değil.

Şiir söyleme yolunda usta çırac ilişkisini, daha doğrusu bir ustanın izinden gitmeyi ya da rahle-i tedrisinden geçmeyi, şiir mahfillerine gösterilen ilgi ve bu uğurdaki sabrı da şiire verilen emek bağlamında ele alabiliriz. Taşlıca Yahya Bey, edebiyat ortamının ustaları, şiir yoluna girmiş genç yetenekleri düzelme, gelişme, boy atma yönüne sevk ederler; onları hızlı akan ırmak gibi coştururlar, der. Ali Şir Nevaî ise, edebiyat meclislerinin yetiştiriciliğine farklı bir açıdan bakar. Bazı meclislerde/ mahfillerde beyitlerinin okunduğunu, kimi gazellerinin

yazıya geçirildiğini hatırlatan Nevaî, işte bu sayede "ibaremin hatasını değiştirip düzeltmekle ayıptan arınmış ve bazen ürünlerimin zayıflığını ıslah etmekle noksandan sıyrılmış hale getirirlerdi" der. Yine aynı şairin, "Şah, düzeltmek için kalem sürünce, her beyit şahbeyit oldu" mısraı, usta çırak bağlamında, şayan-ı dikkat bir tespittir.

Okuyucu

Okur da şair gibi şiire emek vermelidir. Yani şiiri anlamak, onun tadına varmak için çaba sarf etmelidir. Çekici cinasları, ahenkleri fark etmeli, nazım usulünü bilmelidir. Şiirdeki "nükte"yi anlayacak bilgisel donanımda yahut olgunlukta olmalıdır. Cinanî, "Şiir-i âbdâra teveccüh"ün, şiir vadisinde kabul gören şairlerin ve akıllı kimselerin yani bilinçli okuyucunun hoşlanacakları bir yol olduğu aşikârdır, görüşündedir.

Çokça söylendiği ve sanıldığı gibi Klasik şiirin alıcısı salt yüksek zümre değildir. Fuzulî, söz incisini yani şiiri havas ve avama saçtığını belirtir. Âlem halkı, hissesine düşeni alır. Kimi muammadan, kimi mesnevi ve kasideden, kimi de gazellerden hoşlanır; feyizlenir.

Dibace yazan şairlerin bir kısmına göre, şiir, bir çeşit hâl dilidir; onun için hâlden anlayanlara hitap eder. Şiir kıymetli bir nesnedir, okur da onun kıymetini bilmelidir. Okur, çokluk gönlü geniş ve irfan sahibidir. Bu vasıflara sahip olmayan zayıf karakterli okuyucular da vardır. Bu nedenle, bazı şairler, "kötü yaradılışlı hasetçi"lerin ayıplamasından kaygı duyar.

Divan şairine göre, şairler kısım kısımdır. Müverrih Âli, "kiminün rişte-i güm-bahtı (talihin şaşkın başı) şe'rdan (kıldan) şiiri fark etmedi ve kiminün rişte-i idrâki râh-ı gazlden gazel tarıkına gitmedi" sözüyle belagat bahçesinden nice çiçekler dermek arzusunda olanların düştükleri sıkıntıyı; nice emeklerin boşa gidişini söyler. Aynı

şekilde okur için de uyanıklık ve zihin duruluğu önemlidir. "Gerçeklik ve doğruluk yolunu zihni pak olmayana vermezler" cümlesi hem şair hem okur için söylenmiş olmalıdır.

Güzel sözün mutlaka alıcısı olacaktır. Fakat insanlar arasındaki beğeni seviyesi, eserin ortaya çıktığı yer ve zaman farklılığı şiirin güzelliğini/ estetik kıymetini göreceli hale getirebilir. Müverrih Âli bu durumu, "Dirilmez araya halk-ı âlem/ Bulunmaz her tabiatla letafet" mısralarıyla dile getirir.

SONUÇ

Divanları farklı okumalara tâbi tuttukça, şairlerimizin farklı türdeki ürünlerini inceledikçe, klasik şiirimiz hakkındaki düşüncelerimiz yer yer değişmekte ve şimdiye kadar bilinenler genişlemekte, giderek daha sağlıklı temellere oturmaktadır. Klasik şiirimizin kuramsal yapısını oluşturacak nice düşüncenin de buraya kadar anlattıklarımızdan çıkarılacağı kanaatindeyiz.

Bu inceleme sonunda, kadim şairlerimizin şiir üzerine düşündükleri, eserlerinin ibda ve inşasına kısmen kafa yordukları ortaya çıkmıştır. Divan şiirinin birtakım hazır kalıplarla çoğaltılan, yaratıcılıktan uzak bir şiir olmadığı, aksine şairlerin Yaratıcı vergiye, asıl Yaratıcı'yı taklit ederek ondan izin alarak "ibda"ya özellikle ehemmiyet verdikleri, bununla birlikte şiiri olgunlaştırma yolunda birtakım çabalar sarf ettikleri anlaşılmıştır. İyi şiirin nitelikleri, şairin vasfı, okurdan beklenen çaba açıkça ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

- Doğan, Prof. Dr. M. Nur (2002), Fuzulî'nin Poetikası, 2. bs., İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Karataş, Turan (2004), Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü, 2. basım, Ankara: Akçağ Y.
- Tolasa, Prof. Dr. Harun (1983), "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri; Lamiî Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü", İzmir: Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, C. III, s. 385-402.
- Üzgor, Doç. Dr. Tahir (1990), Türkçe Divan Dibaceleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Y.

Lâmiî Çelebi'nin, Münşeât'ının Mukaddimesinde Poetika Konusundaki Görüş ve Eleştirileri

Yrd. Doç. Dr. Hasan Ali ESİR

Rize Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Özet: Bu bildiride Lâmiî Çelebi'nin Münşeât'ının mukaddimesinde onun poetika hakkındaki görüşleri ele alındı. Bildiride girişten sonra, klasik edebiyatımızda genel olarak Münşeât anlatıldı. Sonra Lâmiî Çelebi'nin Münşeât'ının mukaddimesinde onun şiir, şair ve şiir sanatı hakkındaki görüş ve eleştirileri değerlendirildi. Bildiri bir sonuçla bitirildi.

Anahtar Kelimeler: Klasik edebiyat, Lâmiî Çelebi, Münşeât, şiir, şair, poetika.

LAMİİ CHELEBİ'S IN THE INTRODUCTION OF THE MUNŞE'AT HIS VIEW AND CRITICISMS ABOUT POETRY

Abstract: In this article, Lamiî Chelebi's in the introduction of the Munsheat his view and criticisms about poetry were analysed. In notification after introduction generally in our classical literature Munsheat was explained. later Lamiî Chelebi's in the introduction of the Munsheat his view and criticisms about poem, poet and poetry were studied. Notification was finished in a result.

Key Words: Classical literature, Lamiî Chelebi, Munsheat, poem, poet, poetry.

GİRİŞ

Klasik edebiyatımızda poetika konusu bazı divân dibâceleri başta olmak üzere

çeşitli kaynaklarda ele alınmış, bu konuda görüşler ortaya konmuştur. Bu eserlerden biri de Lâmiî Çelebi (öl. 1532)'nin Münşeât'ıdır. Lâmiî Çelebi, sadece Münşeât'ında şiir ve şair konusunu ele almamış; Divân'ının dibâcesinde de aynı konuda düşüncelerini anlatmıştır¹. Kırk yaprağı bulan Divân'ının dibâcesi klasik edebiyatımızın en hacimli dibâcesi sayılır². Münşeât'ının mukaddimesindeki şiir ve şaire dair görüşleri Divân'ının dibâcesinde bu konuda söylediklerine paralel ve onların devamı şeklindedir³.

Klasik edebiyatımızda divânların ekseriyetinde dibâce yoktur⁴. Kırk kadar divân dibâcesinden bazılarında şiir ve şair hakkında görüşler yer almaktadır⁵. Ayrıca bazı aruz risalelerinde, şuara tezkirelerinde, bazı divân şairlerinin şiire dair manzumelerinde, mesnevîlerde⁶ şiir hakkında görüşlere yer verildiğine göre klasik edebi-

- 1 Harun Tolasa, "Klasik Edebiyatımızda Divân Önsöz (Dibâce)leri; Lâmiî Divanı Önsözü ve (buna göre) Divân Şiiri Sanat Görüşü", Journal of Turkish Studies (Şinasi Tekin-Gönül Alpay Tekin), Volume 3, Cambridge 1979, s. 385-402.
- 2 Tahir Üzgor, Türkçe Divân Dibâceleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 10.
- 3 Tahir Üzgor, Türk edebiyatında yazılan ilk divân dibâceleri konusunda, "Türkçe ilk divân dibâcesi yazarı olarak, üç divân dibâcesi yazmış bulunan Ali Şir Nevaî (öl. 1502)'yi kabul etmemiz uygun olacaktır. Zira Nevaî'den dört yıl kadar önce ölmüş olan Ahmed Paşa (öl. 1497)'nin Divân'ını tertip edışı her hâlde Garayibü's-Sigar'ın tertibinden sonra olmalıdır. Osmanlı sahasında ilk dibâce yazarı ve Türk edebiyatının ilk manzum divân dibâcesi yazarı olarak da Ahmed Paşa'yı saymamız gerekmektedir. Ali Şir Nevaî'de olduğu gibi, manzum-mensur karışık dibâce yazarı divân şairi olarak, bu sahada ilk karşımıza çıkan şahsiyet ise Necatî (öl. 1509) olmaktadır. Onu Revanî (öl. 1523), Lâmiî ve diğerleri takip etmektedir." demektedir (Tahir Üzgor, age., Ankara 1990, s. 9.).
- 4 Tahir Üzgor, age., Ankara 1990, s. 4.
- 5 Tahir Üzgor, age., Ankara 1990, s. 14-18.
- 6 Mesela bk. Muhammet Nur Doğan, Fuzulî'nin Poetikası, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2002, s. 42-45, 49, 51, 57, 61-63.

yatımızda bir poetikanın olduğu açıktır⁷. Bu durumda Lâmiî Çelebi'nin, klasik edebiyatımızın diğer alanlarında olduğu gibi, poetikasının oluşmasında ve temellenip gelişmesinde de önemli katkıların olduğunu söylemeliyiz.

Tebliğimizde önce, mukaddime müellifin hayatı ve yazı faaliyetleriyle ilgili anlatıklarını, sonra da poetika hakkındaki görüşlerini ele alacağız. Ancak bunlara geçmeden önce, münşeâtın konumuzla ilgili bazı yönlerine kısaca değinmek istiyorum.

1. Münşeât

Münşeât çeşitli konularda mensur yazıların ya da mektupların toplandığı eserlerin genel adıdır. Eski Türk edebiyatında şiirlerin toplanmış olduğu kitaba nasıl dîvân deniyorsa, süslü nesirle yazılmış mektup ya da diğer mensur eserlerin toplanmış olduğu kitaplara da münşeât denmektedir⁸. Mektuplardan oluşan bazı münşeâtlarda tıpkı dîvân dîbâcelerine benzeyen mukaddime bölümleri bulunmaktadır. Müellifler, dîvân dîbâcelerindeki gibi bu bölümlerde çeşitli konulara dair bilgiler vermekte, düşüncelerini anlatmaktadırlar. Ancak

dîbâcesi bulunmayan ve dîvânlarda olduğu gibi doğrudan konuyla başlayan münşeâtlar da bulunmaktadır. Mesela Mesîhî (öl. 1512)'nin Gül-i Sad-berg'inde mukaddime yoktur ve eser doğrudan mektuplarla başlar⁹. Yine Ebussuûd Efendi (Hoca Çelebi) (öl. 1574) adına tertip edilmiş ve içinde Ebussuûd'un mektuplarının bulunduğu Münşeât-ı Ebussuûd da doğrudan mektuplarla başlar¹⁰. Nergisi (öl. 1635) ise, 1622'de tertip ettiği Münşeât'ının mukaddimesinde çok süslü ifadelerle Allah'a hamt eder, Hz. Peygamber'e salavat getirir ve hayatıyla ilgili bilgiler verir; sıkıntılarından, sahipsiz kalışından, yazmak zorunda oluşundan, yazdıklarının zamanının saygın kişileri tarafından beğenildiğinden ve onların kaybolmaması için bir araya getirme arzusundan vb. bahseder¹¹. Edebiyatımızda hem manzum hem de mensun eserleri bulunan Gelibolulu Mustafa Âlî (öl. 1600)'nin de Menşeû'l-inşâ'sında kısa bir mukaddimesi bulunmaktadır. O, burada, nesrini şiirine üstün tutar görünür. Mustafa Âlî, şiirin ve nesrin Allah'ın hikmetinin bir sonucu olduğunu, bütün sözlerin onun kudretiyle var olduğunu söyledikten sonra, Menşeû'l-inşâ'sını bir kadeh badeye, içindeki şiirleri de neşeye benzetir. Ayrıca nes-

rindeki iki mısraı sevgilinin iki kaşı, nesrini de onun vücu olarak düşünür¹². Dolayısıyla nesrin asıl, şiirin ise nesrin tamamlayıcısı olduğunu söylemiş olur. Âlî, bunları söyledikten sonra hem nazım denizlerinin incilerini elde ettiğini hem de nesir dalının taze ve olgun meyvelerini devşirdiğini sözlerine ekler¹³. Kısaca söylersek münşeâtlarda, belki daha başka hiçbir kaynaktan bula-mayacağımız çok önemli bilgilere rastlarız.

Buradan Lâmiî Çelebi'nin Münşeât'ına gelirsek; Türk edebiyatında münşeât geleneği ve münşeât yazma XV. yüzyıldan itibaren başlar¹⁴. Anadolu'da gelişen Türk edebiyatı XV. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte (Fatih devri ile) yeni bir gelişme safhasına girmiştir. Lâmiî Çelebi, Münşeât'ını bu gelişmenin sonrasında, artık münşeât yazmanın da bir gelenek hâlini aldığı bir dönemde yazmıştır¹⁵. Lâmiî Çelebi'nin bahsettiğimiz Münşeât'ı müellif hattı nüshası olup onun vefat yılı olan H 938 / M 1532'de tamamlanmıştır. Bu durumda her hâlde Lâmiî'nin bu eserini onun son eseri kabul etmemiz gerekecek.

Lâmiî Çelebi, Münşeât'ında dostlarından devrinin saygın kişisi kadar, toplumun her kademesindeki insanlara çeşitli konularda yazdığı mektuplarını toplamıştır. Münşeât'ında 3 Farsça, 5 Arapça, 78 de Türkçe olmak üzere toplam 86 mektubu bulunmaktadır¹⁶.

1.2. Münşeât Mukaddimesi

Münşeât'taki mukaddime bölümü eserin müellif hattı nüshasında 1b-12a yaprakları arasındadır¹⁷. Onun, daha hayatta iken İbrahim Paşa (öl. 1536)'ya sunulmak üzere büyük ihtimalle kendisinin yazdığı ve yukarıda sözünü ettiğimiz Dîvân'ının 1530 / 31 (H 937)'de tamamlanan nüshasındaki dîbâcesi, dîvânın diğer nüshalarının pek çoğunda yoktur¹⁸. Münşeât'taki mukaddime ise, eksik nüshalar hariç, müellif hattı nüshası başta olmak üzere, Münşeât'ın görebildiğimiz bütün nüshalarında bulunmaktadır. Müellif burada ağırlıklı olarak hayatına ve sanatına dair bilgiler verir. Mukaddime "Kitâbu Nisâbi'l-Belâga"1b¹⁹ başlığı ile başlar. Müellif eserinin adını,

*Münşeât-ı Lâmiî'dür bu kitâb-ı müstetâb
Siz hatâsın 'afo idü? va'llâhü a'lem bi's-savâb1b*

giriş beyti ile verir.

1.2.1. Kâinatın Yaratılışı ve Söz

Daha sonra kâinatın, "Kün!" (Ol!)²⁰ emriyle yaratıldığını ve "Nûn. Kaleme ve (kalem tutanların) yazdıklarına ant olsun."²¹ ayetinden hareketle sözün önemini, "Eyâ münşî-i nizâmî'l-vücûd, bi-harfeyi'l-Kâfi ve'n-Nûn! Bi-hürmet-i nûn ve'l-kalemi ve mâ yesturûne".1b. şeklinde belirtir. Böylece

7 Batı dillerinden dilimize girmiş olan poetika kelimesi basit manasıyla "şiir sanatı" demektir. Vaktiyle Fransızcada bütün güzel sanatlar için güzellik felsefesi, yani estetik yerine kullanılmışsa da, bugün yalnız şiir sahasında kullanılan bir deyim olmuştur. Şemseddin Sami, Kamus-ı Fransevî (1882)'de, Fransızca poétique kelimesine, "fenn-i şiir, ilm-i arûz" manasını vermiştir. Bugün poetika, şiirle ilgili her türlü yazı, şiirin şekli, bu şeklin şiir için değeri, şiirde ahengin önemi, şiirin dış yapısı, ritim meseleleri, dilin kullanılması, şiirin muhtevası, şiirir ferdî veya içtimai oluşu; nihayet bütün bunlardan sonra ve bunlarla beraber, şiirin güzelliği, yani estetiği, bir başka deyişle güzelin felsefesi ile meşgul olan bir ilim şubesi hâline gelmiştir. Dünya edebiyatında bilinen en eski poetika kitabı Aristo'ya aittir. Aristo'nun MÖ 344'te yazdığı tahmin edilen ve "Poetika" adını taşıyan bu kitaptan günümüze ancak bir bölüm kalmıştır. Aristo'dan sonra şiir sanatı ile ilgili birçok kitabın adı poetika olmuş ve bu tarz yazılara da umumi olarak poetika gözüyle bakılmıştır. Klasik edebiyatımızda şiir sanatı ile ilgili müstakil bir kitaba rastlamıyoruz. Ancak şiirin şekli ile ilgili, birtakım aruz risaleleri vardır. Ayrıca şüara tezkirelerinde, şiir hakkında birtakım mülâhazalara yer verilmiştir. Bir de bazı şairlerin dîvânlarının dîbâce (ön söz)lerinde kendi şiir anlayışlarıyla ilgili görüş ve mütalaalar yer almaktadır. Yine bazı dîvân şairlerinin şiire dair manzum parçalarını da görürüz. Hiç şüphesiz bunların hepsi, gözden geçirilip bir sistem hâline getirildiği takdirde dîvân şiirimizin de poetikası ortaya çıkmış olacaktır (Orhan Okay, Şiir Sanatı Dersleri -Cumhuriyet Devri Poetikası-, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum 1984, s. 1, 2).

8 İbrahim Çetin Derdiyok, XV. Yüzyıl Şairlerinden Mesîhî'nin Gül-i Sad-berg'i (Doktora Tezi), Adana 1994, s. 11.

9 Bk. İbrahim Çetin Derdiyok, age., Adana 1994, s. 156.

10 Abdülkadir Dağlar, Şeyhülislam Ebussud Efendi'nin Türkçe Mektupları (Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2001, s. 23.

11 Halil İbrahim Haksever, Eski Türk Edebiyatında Münşeâtlar ve Nergisi'nin Münşeâtı (Doktora Tezi), Malatya 1995, s. 309-322.

12 İ. Hakkı Aksoyak, Gelibolulu Mustafa Âlî Menşeû'l-inşâ, Ankara 2007, s. 51, 52.

13 İ. Hakkı Aksoyak, age., Ankara 2007, s. 52.

14 Mektup yazma kuralları hakkında bilgi ve örnekler veren en eski eser Ahmed-i Dâî'nin Teressül'üdür. Şinasi Tekin ise tam ve eksiksiz bir eser olarak en eski inşâ örneğinin Menâhicü'l-inşâ (Yahya b. Mehmed Kâtib, XV. yüzyıl) olduğunu bildiriyor (İbrahim Çetin Derdiyok, "Eski Türk Edebiyatında Mektup Yazma Kuralları Hakkında Bilgi Veren En Eski Eser Ahmed-i Dâî'nin Teressül'ü", Toplumsal Tarih, C I, S 6, İstanbul 1994, s. 56.).

15 Hasan Ali Esir, Münşeât-ı Lâmiî (Lâmiî Çelebi'nin Mektupları) -İnceleme-Metin-İndeks-Sözlük-, I. Baskı, KTÜ Matbaası, Trabzon 2006, s. 8.

16 Hasan Ali Esir, age., Trabzon 2006, s. 40.

17 Lâmiî Çelebi, Münşeât (Müellif Hattı Nüshası), Beyazıt Devlet Kütüphanesi Veliyüddin Efendi Nu: 2733.

18 Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 385. Harun Tolasa, ayrıca bu durumun diğer pek çok divan dîbâcesinde de görüldüğünü kaydetmektedir (Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 385.).

19 Tebliğimizde metin içinde ve dipnotlarda vermiş olduğumuz varak numaraları Beyazıt Devlet Kütüphanesi Veliyüddin Efendi 2733'te kayıtlı müellif hattı nüshasına göredir.

20 Kur'an-ı Kerim, Bakara, 2/117, Âl-i İmrân, 3/47, 59; En'âm, 6/73; Nahl, 16/40; Meryem, 19/35; Yâsîn, 36/82; Mu'min,

21 Kur'an-ı Kerim, Kalem, 68/1.

ilk yaratılanın söz olduğunu söylemiş olur. Bu konuda o, Dîvân'ının dîbâcesinde de,
Cihân bünyâdî çünkim emr-i Kündür
Pes evvel dem zuhûr iden sühandür
 demektedir.²²

1.2.2. Yazış Tarzı

Mukaddimede onun yazış tarzı ile ilgili bilgiler de vardır. İlk gençlik yıllarında faziletli kişilerle beraber olduğunu ve onlardan etkilendiğini, onların kendisine yol gösterdiklerini anlatır. Onların bakış açısıyla bakmaya, etkileyici eserleri gibi eserler yazmaya çalıştığını dile getirir. Müellif, yazılarını öyle gelişigüzel yazmadığını, önce "miftâh-ı ma'ânî vü beyân ve makâlîd-i bedî'i tibyân"^{2b} ile ilim ve kavrayış kapılarını açtığını ve bütün edebî zevk hazinelerine ulaştığını söyler. Üslubunu geliştirdiği bu dönemde Kur'an-ı Kerim'i anlamaya çalıştığını belirtir. Bütün bu aşamalar esnasında, zaman zaman istirahat çekildiği ve dalıp gittiği olur; uyandığında ise rüyasında gördüklerini yazdığını şöyle anlatmaktadır: "Vaktâ kim ol hwâb-nûşîn-den ba'de zemân hûrşîd-vâr baş götürüp tururdum. Gâh meşşâta-i hâme-i müşğîn-imâme-y-ile 3b nâme-i kâfûrî-câmenü? gül gibi çihresin pür-nakş u nigâr iderdüm. Ya'nî katarât-ı gamâm-ı aklâmdan her bâr mezârî-i evrâka ve merâtî-i etbâka dürer-i âbdâr ve güher-i şâh-vâr nisâr u îsâr iderdüm."

1.2.3. Kusursuz Yazmanın Zorlukları

Lâmîî, kusursuz yazmanın zor olduğunu bilmektedir. O, kusurlu yazmamak için yazacaklarıyla ilgili önce düşünür, sonra yazar ve bunları zamanının ediplerinin takdirine sunar. Şöyle diyor: "Her gâh ki hâtır-ı havâtır-nümâdan zer-i kâmilü'l-ayâr

gibi bir ma'nî-i nâ-sere ihrâc itsem, kûre-i dilde mesbûk ve dârü'd-darb-ı hayâlde meskûk idüp, nisâr-ı mahâfil-i ma'ârif ve îsâr-ı mecâmî-i 'avârif eylerdüm. Ve her bâr ki 'ummân-ı zamîr-i zamâyîr-güşâdan dürr-i şâhvâr gibi bir nükte-i nâdire çıkarsam, rişte-i intizâma ve silk-i ihtimâma çeküp, 'arza-i üdebâ-i rûzigâr ve tuhfe-i zürefâ-yı şehîr ü diyâr iderdüm."^{4a} Müellif, âlemin sırlarını keşfetmenin güçlüğü ile güzel ve herkesin beğeneceği bir yazı yazmanın zorluğunun birbirine benzediğini söylemektedir. Yani ona göre astronomi ile ilgili bilinenlerle sarf ve nahiv bilgilerinde yanlışlar vardır. Aristo ve Pisagor yolunda olan filozoflar bile bu yanlışları düzeltmek hususunda âcizdir: "Hakikat nazar olınsa delâyil-i heyevî mânend-i 'ilel-i sarfî vü nahvî pür-hatâ' vü sehvdür ... Pâ-yı Meşşâ'ıyyân bu sahrâda leng ve rây-ı İsrâkıyyân bu arada dengdür."^{5a} Böylece sözü kusursuz yazmanın zorluğuna getirir. Gaipen bir ses duyar ve yazmaktan vazgeçer. Bir zaman sonra gaipen bir başka ses daha işitir. Bu ses de kendisine nazmın ve nesrin zorluklarını anlatmaktadır: "Ne revâdur, zübde-i erkân ve hulâsa-i kevn ü mekân-iken, gâh mîzân-ı nazmla kadrü?i bî-seng ve gâh fikret-i kâfiye vü redifle 'âlemi çeşmü'e teng idesin? Ve gâh ri'âyet-i nesr-ile perâkende-hâtır ve gâh himâyet-i sec'-ile suhre-i aklâm u mahâbir olasn."^{6b}

1.2.4. Yazış Sebepleri

Lâmîî Çelebi, neden yazdığını da anlatıyor. Evlendikten sonra maddi sıkıntı çektiğini söylemektedir. Sıkıntılarını hafifletmek için tanıdıklarından yardım istemek için onlara mektuplar yazdığını söylüyor ve yazma sebeplerinden biri olarak bunları gösteriyor. Şöyle diyor: "Felâ-cerem, def'-i tekâzâ-yı 'iyâl

içün ba'zı erbâb-ı dünyâya mu'âmele yüzinden mürâca'at ve taleb-i mu'âvenet olunurdu; ve tahsîl-i ferâg-ı bâl için ba'zı ashâb-ı gînâ-y-ıla mürâsele yolundan münâsebet ve kasd-ı musâhabet kılınurdu." Bir başka sebep de kıramadığı dostlarının ve saygın kişilerin ricalarıdır: "Ve niçe resâyil-i ma'rifet-vesâ'il dahî hullân-ı vefânu? ve ihvân-ı safânu? iltimâs u ikdâmıyla ve kimi erkân-ı 'izâmu? ve a'yân-ı kirâmu? teklîf ü ikdâmıyla vâki olurdu." Mektuplarının çok beğenildiğini de anlatıyor: "Ve ol resâyile zürefâ-yı devrân ve 'urefâ-yı zemândan meyl ü ragbet ve şevk ü mahabbet fehm olunurdu."^{9b} Onun ifadelerinden, mektuplarını yazarken, aynı zamanda güzel söz sahiplerini yâd etmek ve belâgat konusunda örnek olmak istediği ve bunların bir kısmını süslü ve sanatlı yazdığı da anlaşılmaktadır: "... ol mürâselât u mükâtebâtü? ve ol muhâtabât u mücâvebâtü? ba'zı, ki tanzîm-i le'âlî-i elkâb u menâkîb birle ve takdîm-i ma'âlî-i merâtîb-i erbâb-ı câh u menâsîb birle müveşşah u müzeyyen-dür, cem' olup ashâb-ı fazl u kemâl ve erbâb-ı fikr ü hayâlî? ma'ârifî silkine münselik kılındı."^{10a}

1.2.5. Örnek Aldığı Şahsiyetler

Lâmîî Çelebi'ye göre süslü ve sanatlı yazmak için örnek alınması gereken münşiler olmalıdır. Ayrıca herkes süslü ve sanatlı da yazamaz. Onun, örnek aldıkları arasında Hafız (öl. 1390), Sa'dî (öl. 1292) ve Câmî (öl. 1492) ilk sırada olanlardır. Lâmiî Çelebi üstat kabul ettiği bu şahsiyetlerin yanında, İbni Kemâl olarak da bildiğimiz Kemal Paşazâde Şemseddin Ahmed (öl. 1533)'den ve Şâh-nâme-i Âl-i Osmân adlı eserinden övgüyle söz eder.²³ Lâmiî, Kemal Paşazâde ile aynı

dönemde yaşamıştır. Kemal Paşa-zâde'yi, "fevâzıl-ı rûzigârumuz mefharı ve efâzıl-ı diyârumuz ser-defteri"^{10b} şeklinde anlatır ve "kemâl ü fazline nisbet fazâyil-i selef ve ma'ârif-i halef mihr ö?inde zerre-i hâk-sâr ve bahr yanında katre-i bî-mikdârdur"^{10b} şeklinde över. Lâmiî Çelebi, Kemal Paşa-zâde'nin şahsıyla ilgili bunları söyledikten sonra, onun Şâh-nâme-i Âl-i Osmân'ı için de benzer övgülerde bulunur. Ona göre Şâh-nâme-i Âl-i Osmân'da örnek alınması gereken pek çok "ma'ârif derc ve letâyif harc"^{11a} olunmuştur. Düşünce şahbazı hakikat ve mecaz kanatlarıyla onun feleğine hayrandır; basiret Anka'sı da itnap ve icaz kanatlarıyla onun göklerinde dolanıp durmaktadır; istiarelerle dolu sözleri fesahat sahiplerine örnek, nüktelerle dolu cümleleri de belâgat erbabına sermayedir. Kitap baştan başa "... râbita-i kurta-i gûş-ı muhad-derât-ı resâyil"^{11a}dir. Lâmiî Çelebi, İbni Kemâl'i ve eserini yeterince anlatamamaktan duyduğu üzüntüyü sözün yetersizliğine bağlar. İbni Kemâl'in yolunda olduğunu, "Hele bu bende-i dirîne ve çâker-i kemîne anlaru? seniyye-i sâhib-sekînesinde, ki sefîne-i mahâsin ü 'irfân ve medîne-i mahâsin ü ihsândur, bir mû-yı kemîne olmaga bi? cân u dil-ile râzîdür."^{11a} sözleriyle dile getirir.

2. Münşeât'ta İlim, Şiir ve Şair

Lâmîî Çelebi'nin, mukaddimesinde bil-hassa şiir ve şair konusunda söyledikleri önemlidir. Burada söyledikleri ile Dîvân'ının dîbâcesinde söyledikleri birbirini tamamlamaktadır.

²² Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 386.

²³ Aynı zamanda tarihçi de olan İbni Kemâl, Yavuz Sultan Selim'le uzun ilişkisi olan ve Mısır seferinde üç yıl gibi bir süre padişahın en yakınında bulunan bir kişidir. Tarihçi bir kimliğe sahip olmasının yanında, nazım ve nesir alanında çeşitli eserler de kaleme almıştır. Onun Yavuz Sultan Selim'in vefatı dolayısıyla terciibent nazım şekliyle yazmış olduğu mersiyesi meşhurdur. Ancak onun eserleri arasında asıl meşhur olanı ilk büyük Osmanlı tarihi kabul edilen ve süslü bir dille ve usta bir üslûpla kaleme alınmış olan Tevârih-i Âl-i Osmân'dır (Ahmet Atillâ Şentürk-Ahmet Kartal, Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, Birinci Basılış, Ekim 2004, s. 239, 275-277, 315-316).

2.1. İlim

Lâmiî Çelebi, ilmi; tıp ve din olmak üzere ikiye ayırır. Osmanlı'da dinî ilimlere verilen önemi ve Lâmiî'nin bu konuda kendisini çok iyi yetiştirdiğini biliyoruz. Ancak onun sadece dinî konularla yetinmediğini de görüyoruz. Özellikle tıp konusuna ilgi duymuştur. Bunu da ehliyesiz doktorlara muhtaç olmamak için yaptığını söylüyor. Bu konudaki çalışmalarını basitçe yapmadığını, öğrenmek istediklerini en ince ayrıntısına kadar araştırdığını anlatıyor: "Ve gâh 'akl-ı edîb ü tab'-ı garîb muhtâc-ı nîme-tabîb olmasun içün, el-'ilmü 'ilmânî; 'ilmü'l-ebdânî, sümme 'ilmü'l-edyânî, muktezâsınca mütâla'a-i kütüb-i tıbb eylerdüm. Şöyle ki, beyân-ı esbâb u 'alâmât-da nabz-ı mûrdan ve şiryân-ı zenbûrdan ahkâm söyledüm. Kânûn u Şifâda hads ü tecrübeyi bir mertebeye iletmışdüm ki, lakve-i sehâba ve ra'se-i âfitâba ve hafakân-ı kalb-i hevâya ve istihâyı a'sâb-ı mâya'ilâc idem dir idüm."²⁴ Böylece Lâmiî'nin köşesine çekilip sadece kitap tercüme ve telifleriyle vaktini geçirmediğini, sosyal hayatta da aktif olduğunu anlıyoruz. O, sağlık konusunda muhtemelen çevresine de yardımcı olmuştur.

2.2. Şiir

Lâmiî Çelebi'nin şiirle ilgili görüşlerine

gelirsek, onun bu konuda önce, "Şüphesiz ki şiirde hikmet, sihirde beyan vardır."²⁴ mealindeki hadisi kaynak aldığını görüyoruz. Sonra Enverî (öl. 1168?)'nin "Niçin saf şiirle iftihar etmeyeyim? Cerîr ve A'sâ'ya şairlikten ne zarar geldi?..."²⁵ anlamındaki beytine yer verir²⁶. Daha sonra ise, "Şiir bir sözdür ki güzeli güzel, çirkini de çirkindir."²⁷ anlamındaki hadisi nakleder. Lâmiî'nin bu konudaki görüşlerini dayandığı bu kaynaklara göre, onun şiirde ilk aradığı şeyler hikmet, saflık (iyilik) ve güzelliştir. Burada hemen belirtelim ki ilk hadiste ifade edildiği gibi Lâmiî, manzum söyleyişin şiir ve sihir olarak ikiye ayrıldığı görüşünü benimsiyor. Onun iyi görmediği, hoş karşılamadığı söyleyiş biçimi sihirdir. Bilindiği gibi sihrin bir çeşidi de şiir ve güzel söz söylemek gibi insanı meftun eden hünerlerdir²⁸. İnsanların zararına olan sihir İslam dininde yasaklanmıştır²⁹; ancak yaratıcının Allah olduğuna inanarak ve kötülükte kullanmamak şartıyla sihrin öğrenilmesinde de bir sakınca görülmemiştir³⁰. Buradan hareketle Lâmiî'nin, sihir konusunda ihtiyatlı davrandığını görüyoruz. Nitekim, Ferhâd ile Şîrîn mesnevisinde, "Şiirler ne denli (bazen) sihirli gibi görünse de iyilerin ağzından çıkan sözler mucize sözlerdir; saadet ülkesini fetheder, kalbi ve ruhu nurlandırır." dediğine tanık oluyoruz³¹. İkinci hadiste belirtildiği gibi şiir de sihir de sözden ibaret-

²⁴ İnne min e's-şîri le-hikmeten ve inne min e's-sihri le-beyânen 4a (Bu hadis, İnne mine'l-beyânî sihran ve inne mine's-şîri hikmeten şeklinde İsmail bin Muhammed Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ ve Müzîlül-İlbâs, C 1, Beyrut 1332, s. 254'te geçmektedir. Ayrıca aynı hadis İnne min e's-şîri hikmeten şeklinde de Buharî (Edep) 90, Tirmizî (Edep) 69, İbni Mâce (Edep) 41, Dârimî (İstîzân) 68, Ahmed bin-Hambel s. 303, 313, 369, 373, 609 vd.da bulunmaktadır.).

²⁵ Çi-râ be-şîr-i mücerred mufâharet ne-konem / Zî-şâ'irî çî bed âmed Cerîr ü A'sâ-râ 4a.

²⁶ Lâmiî Çelebi'nin şiirle ilgili düşünceleri için ayrıca bakınız: Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 385-402.

²⁷ E's-şîrî kelâmün fe hasenühü hasenün ve kabîhühü kabîhün 4a (Bu hadis de, E's-şîrî bi-menziletî'l-kelâmi: Fe hasenühü ke-hüsnî'l-kelâmi, ve kabîhühü ke-kabîhî'l-kelâmi şeklinde İmâm Celâleddîn bin Ebî Bekr es-Süyûtî, El-Câmî'üs-Sağır, C. 1-2, Beyrut 1990, s. 304'te geçmektedir.).

²⁸ Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1996, s. 952.

²⁹ Mesela bk. Kur'an-ı Kerim, Bakara, 2/102; Yûnus, 10/81.

³⁰ Ali Özek, Hayrettin Karaman, Ali Turgut vd., Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâlî, Ankara 1997, s. 15.

³¹ Ne de?lû sihr-i mutlak olsa eş'âr / Kelâm-ı mu'ciz olur vird-i ebrâr // Se'âdet milkinü? oldur fütûhı / İder nûr ile memlû kalb ü ruhı Hasan Ali Esir, age., İstanbul 1998, s. 198/b. 1260-1261.).

tir. O hâlde Lâmiî'ye göre sözün kullanımı önemlidir. Lâmiî, insanın zararına olan manzum söyleyişi gerçek şiirin dışında tutuyor. Enverî'den verdiği beyitteki Cerîr (öl. 733?) ve A'sâ (öl. 629?)'ya gelince, bu şairler daha ziyade methiyeleri ile tanınmış Arap şairleridir. Cerîr, ayrıca Emeviler devrinin en büyük hicviyecisidir; mersiyeleri de bulunmaktadır³². Lâmiî Çelebi, "Cerîr ve A'sâ'ya şairlikten ne zarar geldi?.." dediğine göre, Lâmiî'nin methiye türü şiirleri iyi, hoş şiirler grubuna dâhil ettiğini, mersiye ve gerçeği yansıtmaması şartıyla hiciv türü şiirlere de olumlu baktığını anlıyoruz³³.

2.3. Şair

Müellif, şiir hakkında ortaya koyduğu bu düşüncelerine daha sonra şairleri de dâhil eder. Onun hedefindeki şairler yalancı şairlerdir, yani büyü, afsun, sihir yapanlar. O, yalancı şair ve sahte şiirleri sevmediği gibi, bu yolla şair olduğunu iddia edenleri de dikkate almaz. Onların şiir ve inşaları iyiye yorumlanamaz, yalan ve sözü yaldızlamak başka bir şey değildir: "Ammâ ol ki şîr ü inşâdur, tevcih-i bî-vecihü?i ve kizb ü temvihü?i halka ifşâdur."³⁴ 6a. Lâmiî, şiirde kötülük, yani insanların zararına olan ifadenin olmaması gerektiğini Câmî (öl. 1492)'den aldığı mısralarla açıklamaya

devam ediyor: "Dinde akıl gözü olan kötülükten uzak durur; böyle bir kişinin, şiirinde kötülüğe hayranlık duyması ne zaman uygun olmuştur? Subh-ı sadık gibi doğru olan kimse nasıl görmezden gelinebilir? Subh-ı kâzibin aydınlığı sadece yalancı bir mumdan ibarettir."³⁴ 6a. Buradaki kötülük, sihir vb. şeyler olmalıdır. Yalana yani sihir vb. şeylere dayanan şiir uzun ömürlü olamaz. Lâmiî Çelebi, bu ifadelerinin devamında yalancı şairlerin, yani büyücülerin ve onlara uyanların nasıl bir yanılgı içerisinde olduklarını da Kur'an-ı Kerim'den ayetler getirerek dikkatlere sunar: "Şairler(e) gelince, onlara da sapıklar uyarlar."; "Onların her vadide başıboş dolaştıklarını (görmedin mi)?", "Ve gerçekte onlar yapmadıkları şeyleri söylerler."³⁵ Hiç şüphesiz bu ayetlerde geçen şairlerin yalancı şairler, yani büyücüler, yapmadıkları şeyleri yapmış gibi gösterenler oldukları açıktır. Üçüncü ayetteki "yapmadıkları şeyleri söylerler" ifadesi, Lâmiî'nin bu konudaki düşüncelerini özetlemektedir.

Lâmiî Çelebi, bu üç ayetten sonra yine şiirle ilgili, Nizamî (öl. 1214?)'nin, "Şiirde ve onun tarzında değişiklik yapma, çünkü onun en iyisi en yalancısıdır."³⁶ anlamındaki beytini nakleder. Bu beyitteki, "en güzel şiir en yalancı şiirdir" sözü ile, konunun bütünlüğü içerisinde kastedilenin, sihirli sözler ve

³² Cerîr, Emeviler devrinin en büyük hicviyecisidir. Ancak diğer bazı şairler gibi hicviyeleri ile değil, büyüklere yazdığı kasideleri ile yaşamıştır. Ayrıca güzel mersiyeleri de vardır. A'sâ ise cahiliyeden İslam'a intikal devresinin mümtaz şairidir. İslamiyet'e yetişmiş ve Hz. Peygamber'in methine dair çok şöhrat bulan bir kaside nazmetmiş olmakla beraber, İslamiyet'i kabul etmemiştir. Hristiyanlıkla yakın alakası bulunduğu hâlde Hristiyan olduğu da şüphelidir (İslam Ansiklopedisi, "A'sâ Maddesi", C 1, MEB, Eskişehir 1997, s. 694, 695; İslam Ansiklopedisi, "Cerîr Maddesi", C 3, MEB, Eskişehir 1997, s. 109.).

³³ Nitekim Hassân bin Sâbit, sahabedir ve Hz. Peygamber'in şairi durumundadır. Bazen kendi düşüncesiyle bazen de Hz. Peygamber'in isteği ile Kureyş kabilesinin henüz o devirde İslamiyet'e inanmamış kişilerini (mesela Ebu Süfyan'ı) hicvetmekte veya onlar tarafından yapılan hicivlere aynen karşılık vermekte idi (Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 385-402).

³⁴ An ki 'ayn-ı 'akl der şer'aş zi-şer dâred kenâr / Key revâ bâşed zi-şî'reş dîde der-şer dûhten // V'ân ki çün subh-i düvüm sıdk-est yek-ser key sezed / Çün nuhustîn subh ez-û şem'-i dürrü efrûhten 6a.

³⁵ Eş-şu'arâ'u yettebi'ühümül-gâvune. E-lem-tere ennehum fî külli vâdin yehîmûne? Ve ennehum yekûlûne mâ lâ yef'alûne. Kur'an-ı Kerim, Şu'arâ, 26/224, 225, 226. 6a.

³⁶ Der-şîr-i me-pîç ü der fen-i ü / Ç ün ekzeb-i üst ahsen-i ü 6a.

bu yolla söylenen ve insanlara güzel gibi gelip de onların zararına olan şiirlerdir³⁷. Lâmiî Çelebi bunu söylerken de yine şiirin hakkını yememeye çalışıyor ve Ferhâd ile Şîrîn mesnevisinde, gönül ehlinin manzum ve mensur sözlerinin güneş gibi parlak olduğunu, her ne kadar şiirin en güzeli en yalancısı olsa da irfanla söylenen sözün doğruluğundan şüphe etmemek, ona değer vermek gerektiğini söylüyor³⁸. Çünkü, aşkla söylenen şiir evliya makamındadır. Ancak, böyle olmakla birlikte, yine de Allah kelamının yerini tutamaz, diyor³⁹.

SONUÇ

Bütün bunları bir araya getirdiğimizde, müellife göre iki tür şiirin olduğunu görürüz. Bunlardan birincisi doğru, hoş görülen şiirdir; diğeri bunun tersi, insanların yararına olmayan şiir, yani sihir. Buna göre iki farklı da şair vardır: Gerçek şair; sihirbaz, büyücü. Lâmiî'nin eleştirileri bu

ikinci tip şair ve onların şiirlerinedir. Lâmiî'nin şiir ve şair konusundaki bu görüş ve eleştirileri İslam dininin manzum söyleyişlere bakışı çerçevesinde olmuştur.

Klasik edebiyatımızda şiir ve şair konusunda tam bir poetikanın oluşturulabilmesi için dîvân dîbâceleri ve tezkire gibi kaynakların yanında, münşeâtların da incelenmesinin gerektiği kanaatindeyiz. Edebiyatımızda mensur eserler, manzum eserlere göre daha az araştırma konusu yapılmıştır. Mensur eserler arasında özellikle münşeât mecmualarında klasik edebiyatımızın meselelerini aydınlatacak çok önemli bilgilerin bulunduğu açıktır. Edebiyatımızın tam anlaşılabilmesi ve poetikasının tam olarak tespit edilebilmesi için bu mecmuaların incelenmesinin gerekli olduğu inancındayız. Bu yapıldığı takdirde düşünceler daha sağlam zemine oturacak, olan ve olabilecek problemler daha kolay çözülecektir.

37 Harun Tolasa, Lâmiî Çelebi Dîvân'ının dîbâcesi üzerinde yaptığı çalışmada, "şiirin en güzeli onun en yalancısıdır" sözünün, Lâmiî tarafından, şiirin Tanrı ve Peygamber sözü olamayacağı, onun, şiir de olsa, insan sözü olduğu ve Tanrı ve Peygamber sözleriyle mukayese edilemeyecek derecede değersiz olması anlamında kullanıldığını belirtmektedir (Harun Tolasa, agm., Cambridge 1979, s. 387-389). Aynı konuda Muhammet Nur Doğan, Fuzulî'nin, "Ger derse Fuzulî ki güzellerde vefâ var / Aldanma ki şâir sözi elbette yalandur (s. 164/b. 978)" beytinin, Şu'arâ Suresi'nin 26/224, 225 ve 226. ayetlerine telmih olduğunu söylemektedir (Muhammet Nur Doğan, Fuzulî Leylâ ve Mecnûn, Çantay Kitabevi, İstanbul 1996, s. 522.).

38 Husûsâ kim dil ehlinü? kitâbı / Açar her bâbdan faslu'l-hitâbı // Kelâmı anlaru? manzûm u mensûr / Cevâhirdür güneş gibi virür nûr // Egerçi ahsenü's-şîr oldı ekzeb / Vefî 'İrfân kelâmıdır mühezzeb (Hasan Ali Esir, age., İstanbul 1998, s. 197, 198/b. 1252-1254.).

39 O kim 'ışk ile ney-veş pür-nevâdur / Didi şîrî makâm-ı evliyâdur // Bu böyleyken girü iy şâh-ı ekber / Kelâmu'llâha olsun meylü? ekser (Hasan Ali Esir, age., İstanbul 1998, s. 198/b. 1258, 1259.).

KAYNAKÇA

Aksoyak, İ. Hakkı (2007), Gelibolulu Mustafa Âlî Menşeu'l-inşâ, Bizim Büro Basım Yayın Dağıtım, Ankara.

Dağlar, Abdülkadir (2001), Şeyhülislam Ebussud Efendi'nin Türkçe Mektupları (EÜSBE Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

Derdıyok, İbrahim Çetin (1994), XV. Yüzyıl Şairlerinden Mesihî'nin Gül-i Sad-berg'i (ÇÜSBE Doktora Tezi), Adana.

_____ (1994), "Eski Türk Edebiyatı'nda Mektup Yazma Kuralları Hakkında Bilgi Veren En Eski Eser Ahmed-i Dâî'nin Teressül'ü", Toplumsal Tarih, C 1, S 6, s. 56-59, İstanbul.

Devellioğlu, Ferit (1996), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.

Doğan, Muhammet Nur (1996), Fuzulî Leylâ ve Mecnûn, Çantay Kitabevi, İstanbul.

_____ (2002), Fuzulî'nin Poetikası, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Esir, Hasan Ali (1998), Lâmiî Çelebi Ferhâd ile Şîrîn, İnceleme-Metin-İndeks, (İÜSBE Doktora Tezi), İstanbul.

_____ (2006), Münşeât-ı Lâmiî (Lâmiî Çelebi'nin Mektupları) -İnceleme-Metin-İndeks-Sözlük-, 1. Baskı, KTÜ Matbaası, Trabzon.

Haksever, Halil İbrahim (1995), Eski Türk Edebiyatında Münşeât ve Nergisi'nin Münşeâtı (İÜSBE Doktora Tezi), Malatya.

İslam Ansiklopedisi (1997), "A'sâ Maddesi", C 1, MEB Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

_____ (1997), "Cerîr Maddesi", C 3, MEB Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

İmâm Celâleddîn bin Ebî Bekr es-Süyûtî (1990), El-Câmi'ü's-Sagîr, C 1-2, Beyrut.

İsmail bin Muhammed Aclûnî (1332), Keşfü'l-Hafâ ve Müzîl'ü'l-İlbâs, C 1, Beyrut.

Lâmiî Çelebi, Münşeât, Beyazıt Devlet Kütüphanesi Veliyüddin Efendi (Müellif Hattı Nüshası) Nu: 2733.

Okay, Orhan (1984), Şiir Sanatı Dersleri -Cumhuriyet Devri Poetikası-, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum.

Özek, Ali-Karaman, Hayrettin-Turgut, Ali-Çağrı, Mustafa-Dönmez, İbrahim Kâfi-Gümüş, Sadrettin (1997), Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâlî, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Şentürk, Ahmet Atilla-Kartal, Ahmet (2004), Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tolasa, Harun (1979), "Klasik Edebiyatımızda Dîvân Önsöz (Dîbâce)'leri; Lâmiî Dîvânı Önsözü ve (buna göre) Dîvân Şiiri Sanat Görüşü", Journal of Turkish Studies (Şinasi Tekin-Gönül Alpay Tekin), Volume 3, s. 385-402, Cambridge.

Üzgör, Tahir (1990), Türkçe Dîvân Dîbâceleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Yazım Kılavuzu (2005), Türk Dil Kurumu, 24. Baskı, Akşam Sanat Okulu Basımevi, Ankara.



Birrî Örneğinde Redifleri Neden Bildiren Gazeller ve Divan Şairinin Felsefesi

Doç. Dr. Kenan Erdoğan

Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Divan şiirinin çeşitli problemleri üzerine pek çok çalışma yapıldığı hattâ şiir ve sanat felsefesi hakkında kimi yazılar yazıldığı hâlde Divan şairinin felsefesi¹ üzerine bildiğimiz kadarıyla iki şair üzerine iki genel çalışma² ve bir iki makale³ dışında, bu konuya tahsis edilmiş ayrıntılı, müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Fahir İz'in "Divan Şairinin Felsefesi" başlığı altında Ahmet Fakih'in "Çarhnâme'sini ele alarak yaptığı nesre çeviri"⁴ ana tema olarak hemen bütün Divan şairleri tarafından tekrar edilmiş olan ortak bir düşünce⁵ olarak görülmüş ve çoğu zaman aynen alınmıştır⁵. Tamamen dinî-tasavvufî bir havada ve zâhidâne bir eda ile yazılmış 83 beyitlik bir nasihat-nâme özelliği taşıyan bu manzume

*Sana bir kaç öğütler vireyin ben
Ki her birisi dür ola ya mercân*

Beyti ile başlar. Manzumenin bir kısmı,

Prof. Dr. Fahir İz'in nesre çevirisi ile şöyledir: "Sana her biri inci, mercan gibi birkaç öğüt vereyim: Şeytan senin imanına kast ediyor; günahına tövbe et; aklını başına topla; yol uzaktır; gözünü aç gaflet içinde yatma. Kervan göçmek üzeredir; yol erenleri göçüp yola girdi, göç davulu çalıyor. Sen hâlâ nasıl gaflet içinde yatarsın? Ecel erişmeden önce uyan! Çevrene bak, halini anla, hazırlık yap. Ahirette ad istersen dünyada hak yoluna ekmek yedir. Niçin bu dünyaya sımsıkı yapışsın? Felek seni ondan koparacak. Yemek için niçin hala çabalayıp duruyorsun? Bak, yiye yiye ağzındaki dişler dökülmüş. Mezara girince beş, on arşın bezle ya da çıplak yatacaksın. Hâlâ niçin dünyanın zevkine mağrursun? Neşe ile gülerek geziyorsun? Kader yayı, ecel oklarını atıyor. O ok sana da erişecek, onun yarasına kimse dayanamaz. Bu dünyadan vefa umma; onunla sözleşme. Sen haber-

1 Klasik şairlerin şiir ve sanat felsefesi de çeşitli makalelere konu olmuştur. Bunlardan ikisi için bkz. Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan, Fuzulî'nin Poetikası, İstanbul 1997; Aynı yazar, Klâsik Edebiyatımızda Sanat ve Şiir Felsefesi, Eski Şiirin Bahçesinde, İstanbul 2005.; Prof. Dr. Nihat Öztoprak, "Rûhî'nin Şiir Anlayışı", Türk Kültürü İncelemeleri 12, KOCAV, İstanbul 2005; Yard. Doç. Dr. Muhsin Kalkışım, "Şeyh Galib'in Şiir ve Sanat Anlayışı", KSÜ Bülteni, Ocak 1994, 2, 6-9; Dr. Yakup Şafak, "Bahrü'l-Maârif Müellifi Sürûrî'nin Şiir ve Şairlikle İlgili Görüşleri", Yedi İklim, Temmuz 1994, 52, 17-21.

2 Konuyla ilgili şu iki çalışmayı burada zikredebiliriz: Prof. Dr. Mine Mengi, Hikemî Tarzın Büyük Temsilcisi Nâbî, Ankara, 1991; Hüseyin Yorulmaz, Divan Edebiyatında Nâbî Ekolü- Eski Şiirde Hikemîyyât, İstanbul 1996.

3 Konuyla ilgili Doç. Dr. İ. Güven Kaya'nın "Divan Edebiyatının Felsefesi", Felsefelogos, sayı 17-18, 2002/ 1-2 başlıklı bir makalesi bulunmaktadır.

4 Prof. Fahir İz, Eski Türk Edebiyatında Nazım II, Akçağ Yay. 2.b., Ankara 1995, s. XLI-XLIII.

5 Aynı yazı için bkz. Prof. Dr. Fahir İz- Doç. Dr. Günay Kut, "Divan Nazım ve Nesri" Büyük Türk Klasikleri, C.1, s. 228-230. ; Prof. Dr. Fahir İz, "Divan Şiiri", Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Makaleler (Haz. M. Kalpaklı) s.112-133, YKY İstanbul 1999; İ. Güven Kaya, "Divan Edebiyatının Felsefesi", Felsefelogos, sayı 17-18, 2002/ 51-60. ; Prof. Dr. Cihan Okuyucu, Divan Edebiyatı Estetiği, s.194-195.

sizsin. Bu dünya seni aldatır. Sözümlü ışıit, öğüdümü tut, aklını başına topla. Kıyamet günü yakındır. Yaradan seni görüyor. Hava ve hevesine uyma, arzularından vazgeç, benlik atının ağzına gem vur. Bu dünya vefasızdır. Bunu böylece bil. O seni göçürmeden önce sen ondan göç; bu dünya haklı böyle kalmaz; dünya mamur olmaz. Bu göklerle bu yerler yıkılacak, hepsi viran olacak. Gün gelecek dağlar yerinden kopacak; dağ ve ova dümdüz olacak. Şunu bil ki kıyamet kopunca insanlar kelebekler gibi dağılacak. Bütün yaratılmışlar ölecek yalnız o, tek merhametli Tanrı kalacak, mahşer günü terazi kurulacak, yaptığın iyiliklerle kötülükleri orada tartacaklar. Eğer iyiliklerin ağır basarsa ne âlâ; yüzün, parlak ay gibi ak olur. Kötülüklerin ağır basarsa gideceğin yer cehennemdir. Bil ki yolun Sırat Köprüsüne uğrayacak. Sırat, kıldan ince, kılıçtan keskindir. Yarın oradan geçeceksin yol odur..."

Konuyla ilgili bir makale yazan ve manzumenin bir bölümünün özetini makalesine alan İ. Güven Kaya'ya göre "aslında bu düşünce "Kitabın" ve "sünnetin" dışına çıkmayan "Ehl-i Sünnet" düşüncesidir. Tasavvufi yorumlarda kimi zaman değişik görüşler ortaya atılmış olsa da, temelde bir farklılık yoktur".

Aynı araştırmacı eski edebiyatımızın evrene bakış açısını "kaderiyeci ve bedbin" bulurken, Nedim ve Nabî ile bazı değişiklikler geçirdiğini de söyler: "Eski Edebiyatımızın bu dünya ve evrene bakışı, başka bir deyişle "kaderiyeci ve bedbin" dünya görüşü XVIII. yüzyılın büyük şairi Nedim'e kadar bütünüyle böyledir. "Kaderiyeci ve bedbin" dünya görüşü

Nabî'nin şiirlerinde "hikmetli" söyleyişlerle yeni bir anlatım biçimi kazanarak en son aşamasına ulaştıktan sonra, konuda olduğu gibi söyleyişte de bir orijinalite, bir yenilik görme olanağı kalmamıştır"⁶.

Aslında çok daha erken bir tarihte Eski Türk Edebiyatı sahasında yapılmış ilk Divan tetkikini yapan sahanın duayeni ve büyük uzmanı Ali Nihat Tarlan, genel olarak Divan şiirinin felsefesi olmasa bile özel olarak "Şeyhî'nin Felsefesi"ni beş maddede örnek beyitlerle özetleyerek Şeyhî'nin ahlakî düşünceleri üzerinde de durmuştu.

Tarlan'a göre "Şeyhî'nin felsefesi Müslümanlık esasına dayanır. Tasavvuf vadisinde biraz serbest tefekküre yükselirse de kısmen tasavvufi telakkiden kısmen de Müslümanlığın hayat hakkındaki akidesinden mülhem olmuştur. Şeyhî, bu husustaki fikrini tamamen Sa'dî'den almıştır". Tarlan, Şeyhî'nin düşüncelerini örnek beyitler ilâvesiyle şöylece maddeleştirerek özetlemiştir:

1. Hayat fanidir.
2. Saadet ve gençlik de fanidir. Ecel bir gün her şeyi mahvedecektir.
3. Binaenaleyh hayatı zevk ve safa ile geçirmelidir. Mazi geçmiştir. Gelecek malum değildir. Hali hoş geçirmekten daha akıllıcasına bir hareket yoktur. (Burada İran ve Türk şairlerinin zevk ü safanın ancak şarap, sevgili, çimen ve akarsudan oluşan dört şeyle mümkün olduğunu anlatır.)
4. Eğer bu zevk ve safa bir günah ise Allah onu affeder. O Kerim'dir.
5. Aşk ile geçmeyen ömür hebâ olmuş demektir. Ancak bazen da "Maşukada vefâ, cihanda safâ yoktur"⁷ der.

Alanın ilk akademisyen doktoru A. Nihat

⁶ Bu düşüncelerin, hemen hemen aynı cümlelerle ifade edilmiş biçimini Prof. Dr. Hasibe Mazioğlu'nun Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik (Ankara 1992) isimli çalışmasında da görmekteyiz. Bkz. "Nedim'in Dünya Görüşü ve Hayat Anlayışı" s.35-42.

⁷ Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan, Şeyhî Divanı'nı Tetkik, s. 55-58, 4.b., Ankara 2004. Tarlan hoca "Şeyhî'nin Felsefesi"ni yazmadan önce "Şeyhî ve Tasavvuf, Şeyhî'de Tasavvuf Umdeleri".. vb gibi beş başlık altında derinlemesine Şeyhî'nin tasavvufi yönüne dikkat çekmiştir.

Tarlan hoca bu maddeler içinde Şeyhî'nin felsefesini işlerken Şeyhî'den önceki ve sonraki şairlerin temel düşüncelerine ve üslûp özelliklerine de işaret etmiş oluyordu. Bunlardan anlaşıldığı kadarıyla Şeyhî'nin bir konuyu işlerken zaman zaman zâhidâne, nâsîhâne bir tavır sergilediği; yer yer hikmetli sözlerle hakîmâne bir üslûp kullandığı, kimi zaman da

*Sâkıyâ Şeyhî'ye gam rağmına bir câm getir
Kim anun cür'ası bin câm fereh-nâk eyler
Meyi kevser tutalım dilberi hurî bilelim*

Şimdi kim sahn-ı çemen Ravza-i Rıdvân bigidür

Beyitlerindeki gibi zevk ve safâyı bir hayat felsefesi halinde işlediği görülmektedir. Anlaşılan o ki Divan şiirinin kuruluş yıllarında Şeyhî'de görülen bu ana damarlar daha sonra farklı biçimlerde müstakil olarak derinlemesine işlenerek genişletilmiştir. Böylece çok daha sonraları bu damarlardan biri Nedim'de hayatı zevk ve eğlenceyle geçirme biçiminde hâkim bir felsefe olarak zirveye çıktığı gibi, Nabî'de⁸ de hikmetli söyleyişlerle kendini en iyi ifade eden bir düşünceye dönüşmüştür. Ama özellikle içinde Mevlîvî şairlerin bulunduğu önemli bir kısmı ise bu konu, tarz ve üsluplar arasında adetâ serbestçe salınmışlardır.

Öte yandan Ağâh Sırrı Levend, "Divan Edebiyatı", Kelimeler ve Remizler,

Mazmunlar ve Mefhumlar adlı temel bir başvuru ve kaynak kitap özelliğindeki eserinde "Tasavvuf, Din ve Felsefe" başlığı altında konuya yer vermiş, özellikle "Tasavvuf ve Edebiyat" ve bu edebiyatta kullanılan "Tasavvufî İstilahlar" konusunda kısa bilgi vermiştir⁹.

Elbette, Klasik şairlerin hayat felsefesini de, sanat anlayışı gereği ne kadar kapalı olsa da, az çok muhtelif eserlerden öğrenebilme şansımız vardır. Özellikle nesir eserler bu konu için çok daha elverişlidir¹⁰. Meselâ Fuzûlî'nin Matlâu'l-i'tikâd'ı, Sinan Paşa'nın Tazarruât'ı, dînî tasavvufî eserler, ahlâk ve siyâset kitapları, hattâ tarih, tezkire, risale gibi eserlerde bunu görebiliriz. Manzum eserler içinde ise divanlardaki tevhit, münacât, na't, rubâî ve kıt'a vb. gibi çeşitli manzumelerde ve hattâ kısmen gazellerde bile görmemiz mümkündür.

İşte divanlardaki gazelleri bu gözle okurken neden bildiren kelimelerin, özellikle de rediflerin satır aralarında, şiirin çok anlamlılığı içinde şairin inancının, sanat ve hayat anlayışının da gizlenebileceğini düşündük¹¹. Bunlar içinde de özellikle "garaz, ıvaz, sebep, bais, murad, ..dığın-dandır, içindür, gerek, lâzım vb. rediflerin bu iş için daha uygun olabileceğini gördük.

Manisa'da bulunmamız sebebiyle daha önce okuyarak Manisa ve çevresi ile ilgili bir

⁸ Dursun Ali Tökel de Nabî'yle ilgili bir yazısında "Bir divan şairi olan Nabî'nin şöreti, şiirinin ana felsefesini oluşturan hikemî tarzdan gelir" der. Bkz. Tokel, Divan Şairi Nabî ve Popülizm Eleştirisi, 9 3.b. İstanbul 1980.

¹⁰ Bu yüzden bir Bakî ve Nabî'yi, Nedîm'in düşüncelerini anlamak için mutlaka "Divan Şiirinin Teşrifatı ve şairliğin şartı olarak aşkın, şarabın ve güzellik anlayışı"nın ne olduğunu bilmek için yalnızca şiirlerini okumak yetmez. Bu şiirlerdeki remiz ve sembollerini açıklayan eserleri ve nesir eserlerini de beraberce okumak gerekir. Bkz. Prof. Dr. Ömer F.Akûn, "Divan Edebiyatı", DİA, C.9, s.414-424, İstanbul 1994.

¹¹ Bu düşünceye bizi sevk eden daha önce yapmış olduğumuz bir çalışma ve İsmail Hakkı Bursevî'nin Kitâbu'n-Neftice (C.1, Haz. Ali Namlı, İmdat Yavaş, İstanbul 1997, s.350-359) isimli eserindeki "garaz" redifli şiirini serh etmesi olmuştur. Yunus Emre ile ilgili bizden bir çalışma yapmamız istendiğinde de çok işlenmiş genel başlıklar yerine bir kelimedden hareketle onun duygu ve düşüncelerini anlamının mümkün olup olamayacağını düşündük ve "gerek" kelimesinden hareketle bunu yapmaya çalıştık. Bkz. Kenan Erdoğan, Yunus'ta İdeal-Kâmil İnsan Olgusu Veya Yunus'a Göre Olması ve Yapılması Gerekenler Yahut Gerekmeyenler, Ayla Demiroğlu Kitabı, Hazırlayan Doç. Dr. Adem Ceyhan, İstanbul 2006, s.323-336.

bildiri¹² hazırladığımız Birrî Divanı'nda yukarıda saydığımız neden bildiren rediflerin hemen hepsinin kullanılmış olması dikkatimizi çekti ve bir münasebetle bunu gündeme getirmek ve tartışmak istedik. Ancak konu şiir olunca bunu her zaman somut olarak görmek-göstermek mümkün olmuyor. Hele sınırlı bir zaman içinde dört gazeli böyle bir bildiride işlemek isteyince ancak kısa nesre çevirileriyle konuya dikkat çekmek ve kimi değinilerde bulunmak mümkün olabildi. "Neden bildiren redifler şairin hayat felsefesini gösterebilir mi? Sorusunu içinde barındıran bu bildiri, şimdilik iddiadan uzak bir teklif ve tartışmadır. Ve bu yüzden bu bildiriden büyük neticeler beklememek gerekir.

Tabii olarak şu sorular da sorulabilir ve bunlar da cevap bekleyen sorulardır: İslâm'da bir felsefe var mıdır? Genel olarak İslâm dinine mensup sanatçılar içerisinde şahıslara ait bir felsefe olabilir mi? Elbette konu, uzmanlarınca çok daha detaylı olarak tartışılabilirse de bizim kastımız divan şiirinin dışardan yekpare görünen yapısının altında, kişilere ait farklı inanç ve düşüncelerin de (tıpkı farklı mezhep, tarikat, meşrep ve mizaçlarda olduğu gibi) olabileceği yönündedir. Dolayısıyla her sanatçının dini inancının yanında birbirinden biraz farklı sanat, hayat ve dünya görüşlerinin olabileceği ve bu düşüncesini bir şekilde şiirine de yansıtabileceği, bunları şiirine yansıtırken de bazı şiirlerine daha yoğun bir şekilde yerleştireceğini düşünmemizdir. Bu cümleden olarak 17. Yüzyılın taşradaki önemli Mevlevî şairlerinden Birrî'nin bu şiirlerinde, onun Mevlevîliğinin çok açık bir şekilde görülebileceğini söyleyebiliriz. Bunun dışında aşk, hayat, sanat

anlayışını, çevresiyle ilişkilerini de elbette bu şiirlerinden verilen malzeme ölçüsünde çıkarabiliriz. Biz sözü daha fazla uzatmadan bahsedilen rediflerle yazılan şiirleri nesre çevirip kısaca açıklayarak özetlemeye çalışacağız. Sonuç olarak bütün bu şiirlerde Birrî'nin mensup olduğu tasavvuf felsefesini ve Mevlevîliğin çeşitli remiz ve mazmunlarla divan şiirinin sanat anlayışı içerisindeki yansımaları görmemiz kabil olmaktadır.

1

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gonca-i nâyı ki sûz-ı aşka sâzıdır sebep

Kesf-i râza hep anun nâz u niyâzıdır sebep

Aş(ı)kın yanıp yakılışına sebep ney goncasının sazıdır. Çünkü sırların açılmasına sebep hep onun nazı ve yalvarıp yakarışıdır.

Bir melevî şair olarak Birrî, tıpkı bül-bülün ötüşünün (nâle, figân) goncanın (sırlarının) açılarak gül olmasına sebep olduğu gibi, ney sesinin de manevi sırların açılmasında önemli bir misyonunun olduğunu vurguluyor daha ilk beytinde. Ney'in Divan şiirinde özellikle de Mevlevî şairlerde çok önemli bir yeri vardır. Mesnevî şerhlerinde sayfalarca anlatılan ney, aslından koparılan ve gurbette inleyen insan-ı kâmil simgesidir. O; aslına, sevgiliye kavuşmak için durmadan ağlar, inler; yalvarır yakarır. İnsanın dünyaya geliş gayesi de bir imtihan sırrı olarak geçici bir ayrılıkla sınanması değil midir? Şairin "Bir yâr için bu âleme âh etmeye geldik" mısraı bize biraz bunu anlatmaz mı?

Kılmağa tab'a hevâ-yı Ka'be-i maksûd kâr

Dil-rübâ kâyında taksîm-i Hicâzîdür sebep

Tabiatında (şairlik kabiliyetinde) maksut Ka'be'sinin hevesinin (isteginin, havasının) işlemesine (uyanmasına) sebep (olan), gönül kapan sevgilinin mahallesinde(n

gelen)ki hicaz taksimidir.

Mevlevîlikte mûsikî'nin çok önemli bir yeri vardır. Burada melevî bir şair olan Birrî'nin kâr (kılmak), hevâ, tab', taksîm, hicâz gibi kelimeleri tevriyeli olarak mûsikî terimleri şeklinde de kullandığını görüyoruz. Hicaz'dan (Hac) gaye Ka'be, yani beytullâhı (Allâh'ın evini) ziyaret; sevgilinin mahallesinden maksat da onun evi yani beytidir. Önceleri haram olduğu söylenerek tasavvufta reddedilen mûsikînin, zamanla insanı bir havaya sokarak âdetâ transa geçirerek-aşkın bir ruh haliyle başka âlemlere götürdüğü ve seyr-i sülûkünde faydalı olduğu ve bu yüzden manevî eğitiminde kullanıldığı söylenebilir. Özellikle "kâr"lar melevî müziğinde özel bir yer tutarlar ve büyük musikişinasların bir çoğunun aynı zamanda bir Melevî "dede'si olduğunu belirtmek lâzım.

Nağmesinden dil tarab-nâk olmağa böyle anun

Mutribân-ı 'asr içinde imtiyâzıdır sebep

Onun nağmesinden gönlün böyle sevinmesine sebep, asrın müzisyenleri içinde seçkin (bir yeri) oluşudur.

Mutrip, Arapça şarkıcı, neşelendiren, coşturan anlamındadır. Tasavvufi olarak ise rumuzu açan, hakikatı açıklayan, ilâhî sırlardan haberdar eyleyen, âgâh kılan, ariflerin gönüllerini mamur hâle getiren ve bu suretle teşvikte bulunan ve feyz ulaştıran, mürşid-i kâmile denmiştir¹³. Burada kastedilen "asrın (zamanın) mutripleri arasında seçkin bir yeri olan" Melevî şair Birrî'nin düşüncesine göre belki şeyhi, belki de şeyhlerinin de şeyhi, Mevlevîliğin büyük piri Mevlânâ'dır.

Sîne-i ney dâğ-dâr olmağa bâ'is n'eydiğin

Anla 'uşşâkın gönül sûz u güdâzıdır sebep

Neyin göğsünün böyle dağlanmış (delinmiş-sîne-çâk) olmasına sebep ne olduğunu anla: Aşıkların yanıp yakılmasıdır sebep.

Burada neyin, göğsü dağlanmış bir âşık gibi teşhis edildiğini görüyoruz. Buna sebep olarak da hüsn-i ta'lille âşıkların yanıp yakılmasına neden olduğu için bu hâle geldiği (bedduâyâ uğradığı ve bu yüzden "el cezau min cinsi'l-amel" fehvasınca ceza olarak aynı duruma düştüğü) anlatılmaktadır. Neyin güzel sesler çıkarması için nasıl göğsünün dağlanarak sinesinde delikler açılması gerekiyorsa, dervişin de sonsuz sevgiliye kavuşması için çileye talip olması gerekir.

Nağme-i Birrî ki nây-ı hoş-nevâdur toğrı

Sözde sûz izhârına anun bu sâzıdır sebep

Birrî'nin nağmesi (sesi-şiiri) ki doğrusu güzel sesli bir ney(gibi)dir. Onun sözde (şiirde) yanıp yakılışını göstermesine (yakıcı, yanık sesler çıkarmasına, yanık=ıçlı gazeller yazmasına) sebep bu saz(ı)dır (ney-dir).

Birrî bu beyitte (özelde kendi, genelde Melevî) şiirinin özelliklerini de söylemiş oluyor: (ayrılık ateşini anlatan)hoş sesli bir ney gibi yakıcı, yani sûz-nâk. Melevî bir şair olan Birrî'nin bu gazelinin, hemen her beytinin melevîlikte çok önemli bir yeri olan ney ve mûsikî terimleriyle baştan sona örüldüğünü söyleyebiliriz. Mevlânâ, ney ve ateş arasındaki ilişkiyi eserlerinde pek çok yerde Mesnevî'nin ilk 18 beyti içinde de bir çok defa belirtmiştir: Ney'in sadası ateş oldu, onu hava sanma. Kimde bu ateş yoksa yazıklar olsun¹⁴.

2

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Nigâh-ı merhamet ol mest-i nâzdan maksûd

12 "Birrî Divanı'nda Manisa ve Şairin Sosyal Çevresi" Manisa'da düzenlenen II. Uluslar arası Türk Tarih ve Edebiyatı Kongresi'ne 11 Kasım 2005 tarihinde bildiri olarak sunulan yazı, sonradan makale olarak yayınlanmıştır. Bkz. Atatürk Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü S.37, s.69-85, Erzurum 2008.

13 Doç. Dr. Ethem Cebecioğlu, Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, Ankara 1997.; Prof. Dr. Süleyman Uludağ, Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1991, s.347.

14 Mevlânâ, Mesnevî-i Şerîf, (Prof. Dr. Âmil Çelebioğlu, C.I, s.63, İstanbul 2000.

Budur hemân ana arz-ı niyâzdan maksûd

O naz sarhoşuna niyaz sunmaktan amaç, onun acıyan bakışı(merhamet nazarı)nı istemektir. O naz sarhoşunun acıyan bakışından amaç hemen ona yalvarışımızı sunmaktır.

Naz sevgilinin, niyaz ise âşığın işidir. Tasavvuf felsefesi bir anlamda aşk felsefesidir. Sevgili Allâh olunca kul da sevgilinin nazına niyazla mukabele eden âşık olur. Naz âşığın sevgiliyi kandırmasıdır, ona cilve yapmasıdır. Hüsn-i mutlak sahibi Allâh, âşığın binbir şekilde görünür, kesret tecellileriyle. Âşığın işi o bin bir şeklin ötesinde hep tek olan güzeli bulmasıdır. Naz aslında "Tanrı tarafından sevilme" tasavvufu. Âşık da ona niyazıyla, yalvarıp yakarıyla, baş kesip eşik öperek baş ve canla emrini tutarak mukabele eder. Acziyle, fakriyle onun merhamet nazarını celb edip o sevgilinin yanında yer edinir. Aşk yoklukla benliğini aşmak ve sevgiliye ulaşmaktır. Bu da ancak acz ve fakarla olur; gururla değil. Mevlevîlikte ayrıca niyaz âyini diye bir âyin de bulunmaktadır¹⁵.

Ocağına su seper miydi lâlenün jâle

Nedür bileydi o sûz u güdâzdan maksûd

Çiğ damlası, yanıp yakılmaktan amaç ne olduğunu bilseydi, lâlenin ocağına su döker miydi?

Lâle ve jâle bir harf eksikliğiyle cinas teşkil etmektedir. Ayrıca beyitte bir istifhâm ve hüsn-i ta'lille sûz u güdâzla ilgili olarak ocağına su serpme deyiimi birlikte kullanılıyor. Lâlenin oluşumuyla ilgili İran mitolojisinde bir hikâye anlatılır. Buna göre bir yaprağın üzerindeki çiğ tanesine yıldırım düşmüş ve alev alan yaprak o hâliyle donup kalarak lâleye dönmüş. Ortasındaki/göbeğindeki siyahlık da

yıldırımından arta kalan yanık iziymiş¹⁶. Bir yerde yanıp yakılan mahcup âşık simgesi olan lâlenin böyle yanıp yakılmasına karşılık bunu bilmeyen jâle ocağına su serpmetedir. Şair, "yanıp yakılmaktan amaç ne olduğunu bilseydi çiğ damlası lâlenin ocağına su serpmezdi", diyor.

Dökülsün eşki damârımdan ey gözüm hâlî

Aceb nedür yine keşf-i râzdan maksûd

Ey gözüm! Gözyaşı damar(lar)ımdan dökülsün!(Çekilsin boş kalsın.). Şimdi sırrı keşfetmekten amaç yine nedir?

Âşık ağlayınca, içindeki aşk gizli kalmayacak ve gözyaşı, sırrını ortaya dökcektir. Ayrıca sırları keşfetmek için kanlı gözyaşları dökerek ondan arınma varlıktan, benlikten soyunması ve hâlî kalması gerekmektedir. Hâlî kelimesi boş anlamında kullanılabileceği gibi ha ile, şimdi anlamına da kullanılabilir. Sonuçta sırrı keşfetmek için çok çalışıp çabalamalı ve göz yaşı dökmelidir.

Aceb mi kâyunı devr eyler ise cûy-ı sirîş

Tavâf-ı Ka'be degül mi Hicâz'dan maksûd

Gözyaşı ırmağı sen(sevgilin)in mahalle(si)ni dolaşırsa şaşılır mı? Hicaz'a (Hacc'a) gitmekten gaye Ka'be'yi tavaf etmek değil midir?

Mali durumu iyi olan bir Müslüman için hacca, yani içinde Kabe'nin bulunduğu Hicaz'a gitmek en büyük amaçtır ve İslam'ın beş şartından biridir. Hac, durumu iyi olmasa bile derviş Yunus gibi âşıklar için de büyük bir anlam taşır. Çünkü orası sevgilinin evidir. Nasıl âşık durmadan sevgilinin evinin etrafında dönüp durur ve bundan zevk alırsa, gönlü muhabbetullahla dolu bir Müslüman da Hicaz'da Kabe'yi tavaf etmekten öyle zevk alır.

N'ola ney-i kalemün nâle kılsa ey Birrî

Degül mi nagme-i cân-sûz-ı sâzdan maksûd (s.242)

Ey Birrî! Neye benzeyen kalemin inleyip ağlasa ne olur (çok mudur)? Sazın (inlemesi) yanıp yakılmasından amaç, cân nağmesi (ruhun şarkısı) değil midir?

Beyitte ney, önce kaleme, sonra onun nâlesi (inlemesi) cân nağmesine benzetilmektedir. Kamış kalemin cızırtıyla yazması, onun ağlayıp inlemesidir. İnsan ıstıraplarla olgunlaşır. Çile ve ıstıraplar beden için zor olsa da ruhun şarkısı için gereklidir. Tanpınar ve İsmet Özel'in deyişiyle "ıstırap sanatın mayası, acı ruhun fiyakasıdır".

3

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Serseri gezme eyâ' merd-i taleb-kâr-ı murâd

Sa'y kûşîş kıl olup 'âzîm-i küh-sâr-ı murâd

Ey muradına (istediğine) kavuşmak isteyen insan! Başboş dolaşma, çalış, çabala murat dağına doğru yola çık.

İnsan dünyaya başboş gezmeye gelmemiştir. Sonsuz bir hayata kavuşmak isteyen insan onun için hazırlık yapmalıdır. Bu da büyük bir dağı çıkmak gibi zor ve tehlikelidir. Öyleyse bunun için çalışıp çabalamalıdır.

Var teferrûc kıl o küh-sârı ziyâret eyle

Andadur merkad-i¹⁸ meşhûr-ı pür-envâr-ı murâd

Var dolaş o dağlık yeri ziyaret eyle. Çünkü muradın ışıklarla (nûr) dolu ünlü kabri oradadır.

Git, istek dağının ışıklarla dolu türbesini ziyaret etmek için gezintiye çık. Eğer Ferhat gibi muradına ermek, sevgiliye kavuşmak istiyorsan dağlar (gibi arzular)'ı aşmalısın.

Zira ziyaret edilen muradın nurlarla dolu türbesi oradadır. Anadolu'da birçok yüksek dağda evliya kabri ve ziyaret yerlerinin bulunduğu burada hatırlanmalıdır. Ayrıca, Manisa'da Muradiye Mahallesi ve Camii vardır. Manisa, Osmanlılar döneminde birçok şehzadeye sancaklık etmiştir. Bunlardan biri de Fatih'in babası II. Murat'tır. Manisa'nın hemen üstünde bulunan Manisa Dağı'nda Sultan Yayla'sı, At Alanı gibi gezilecek güzel yerler vardır. Bu dağa çıkılan yol üzerinde bu gün şairin (Birrî) ve bir çok Mevlevî büyüğünün mezarının da olduğu Mevlevîhâne (şimdi halkın Mevlânâ dediği) şehrin üst tarafında ki bir tepe üstündedir.

Ol garîk-i yem-i eşk it sadef-i sîneni çâk

Hâsıl olsun dir isen ger dür-i şeh-vâr-ı murâd¹⁹

Eğer muradın (mananın) şahlara yakışan iri incisini elde etmek istiyorsan göğsünün sadefini yırt ve gözyaşı denizine gark ol!

Burada istiridyenin içine düşen nisan yağmurunun inciye dönüşmesine telmih edilmiştir. Buna göre tıpkı nisan yağmuru gibi (Hak yolunda dökülen) gözyaşı da (Hakk'ın) rahmeti (yağmuru)ni çekecek ve böylece gözyaşı denizinde, göğsünün sadefinde (kalbinde) mana incisi (feyz ve ilham) oluşacaktır (tecelli edecektir). Şair çile çekmeden, cefa çekmeden safâya erilemeyeceğini belirtiyor.

Saykal-ı sıdk ile mir'at-ı dilün sâf eyle

Ger murâd eyler isen ru'yet-i didâr-ı murad

Eğer muradın(istediğin sevgilinin) yüzünü görmek istiyorsan (istediğine kavuşmak istiyorsan, ilâhî rüyete talip isen), doğruluk ve sadakat cilâsıyla gönül aynanı temizle, saflaştır.

Bir müslüman, hele bir mutasavvıf şair,

¹⁵ Abdülbâki Gölpınarlı, Mevlevî Âdâb ve Erkânı, İnkılap ve Aka tarihîsiz, s.34-36, 95; Aynı yazar, Tasavvufî Dillimize Geçen Deyimler ve Atasözleri, s.248, 258, İstanbul 1977.

¹⁶ Beşir Ayvazoğlu, Güller Kitabı, İstanbul 1992, s.109 vd.

¹⁷ Kitapta bu kelime "ayâ" şeklindedir.

¹⁸ Matbu Divan'da "mürkûd-ı" şeklinde terkip edilen ve Arapça "uyutucu ilaç" anlamında alınan kelime, bizce "merkad-ı" şeklinde olmalıdır.

¹⁹ Beyitteki "sîneni" (ikincisi nasıl ne) kelimesi R. Erkul neşrinde "sîne ki"; "ger" kelimesi de "gû" şeklinde okunmuş. Bu okunuş şekilleriyle beyte bir anlam verilemediği için düzeltmek durumunda kaldık.

hele hele bir mevlevî dedesi için en büyük arzu o mutlak cemal sahibi sevgili olan Allâh'ın dîdârını görmektir. Bu, bazı hadislerle göre, cennetteki bütün zevklerden daha üstündür. Bir sûfî şair olan Birrî de kendisine seslenerek "eğer o Cemâl-i bâkîyi görmek, muradına ermek, ona kavuşmak istiyorsan doğruluk ve sadakatle gönül aynanı temizle" diyor. Tövbe ve istiğfarla günahlardan arın. Çünkü günahlar kalpteki lekelerdir. Günahla lekelenen bir gönül, dış etkilerle kirlenen bir ayna, ışığı iyi yansıtmaz, bakana perde olur, bakılanı da (güzel) göstermez, ilâhî tecellîye mazhar olmaz.

Nâ-murâdî-i dil-i zârî görüp ey Birrî

Dem-be-dem hasret ile söylerüz eşâr-ı murâd
(s.243)

Ey Birrî! (zari zari) ağlayan gönlün muradına kavuşamadığını görerek, zaman zaman özlemle murâd (vuslat, kavuşma) şiirleri (türkûleri) söyleriz.

Beyitte muradına kavuşamayan gönlün ayrılık şiirleri ile bu özlemini gidermeye çalıştığı görülüyor. Tasavvuf felsefesine göre dünyada salikin sevdiğine tam olarak kavuşması mümkün değildir. Şairin, ağlayan gönlünü avutmak için zaman zaman hasret şiirleri söyleyerek onunla teselli bulduğu anlaşılıyor.

4

Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
Bu dâd-ı âha dil-i dâğ-dârdur bâ'is
Bu denlü fitneye hep zülf-i yârdur bâ'is

Bu ah dumanının sebebi yaralı (hüzünlü), dağlanmış gönöldür. Bu kadar (çeşit) karışıklığa sebep hep sevgilinin saçıdır.

Dağlama bir tür eski tedavi yöntemidir. Yakma, dağlama sırasında elbette duman da çıkar. Aşıkların gönüllerinin yanıp yakılmasının yaralanmasının nedeni ise sevgilinin saçıdır. Bir çok aşığın ya da aşık ve rakip-

lerin olması demek fitne ve fesadın ortaya çıkması demektir. Bütün bunların sorumlusu ise sevgilinin saçıdır. Saçın tasavvufi açıdan kesret olarak yorumlandığına bakarsak²⁰; birin, yani vahdetin kesret şeklindeki tecellisiyle varlıklar yaratılmış, imtihan (mihnet), belâ ve fitneler ortaya çıkmış, tezâhür etmiştir.

Şemîm-i kâkül-i miskîn irişmeğe Çin'e

Sabâ didükleri ol yâd-gârdur bâ'is

Misk kokulu saçının kokusunun Çin'e ulaşmasının sebebi sabâ dedikleri o yadigârdır.

Sabâ, aşığın sevgiliden yol ve haber sorduğu dostu ve arkadaşıdır. O sevgilinin hatırası, ondan haber getirip götüreren bir sırdaşı, habercisidir. Sabâ sevgilinin kokusunu Çin'e kadar ulaştırmaya vesile olan bir aracı ve postacıdır. Büklüm anlamı da taşıyan çin, özellikle sevgilinin saçı ve onun kokusu dolayısıyla tevriyeli olarak klâsik şiirde çok geçer. Türkistan'ın eski ismi olan Çin ve Hoten, güzel kokunun geldiği yerlerdir.

Viren 'ızârına revnak dem-i cevânîdür

Tarâvet-i güle fasl-ı bahârdır bâ'is

Yanağına parlaklık veren gençlik zamanı, güle tazelik veren de bahar mevsimidir. Yanağı parlak güle benzeyen sevgili de ömrünün baharındadır. Sevgilinin yanağına parlaklık veren gençlik çağı olduğu gibi, güle tazelik veren, gülün tazeliğine sebep olan da bahar mevsimidir. Şair, yanağın parlaklığı ile ('ızâr, revnak) gülün tazeliği (tarâvet-i gül), gençlik anı, zamanı (dem-i cevânî) ile bahar mevsimi (fasl-ı bahâr) arasında hattâ viren'le bâ'is arasında sonuç olarak bütün kelimelerin uyumla koroya katıldığı güzel bir leff ü neşr-i mürettep oluşturmuştur.

Hevâ-yı 'aşkun ile muztarib dil-i mahzûn

Hurûş-ı bahr-ı gama rûzgârdur bâ'is

Mustarip gönlüm aşkının (havası) arzusu ile mahzun. Bu üzüntü denizinin dalgalan-

masına sebep rûzgârdır.

Aşk arzusu, sevgiliye kavuşma isteği ve kavuşamama, 'âşıktâ türlü heyecan ve helecanlara (yürek çarpıntıları ve duygu dalgalanmalarına) yol açacaktır. Bunda zaman ve zamâne büyük bir rol oynar. Çünkü nasıl denizi dalgalandıran rûzgârsa insanı mutsuz eden de aşk arzusu ve sevgiliye kavuşamama durumudur. Bu hâl ise üzücü ve ıstırap verici bir durumdur.

Cemâl-i sâkî-i bezmi görüp didüm Birrî

Bu reng-i rûya mey-i hoş-güvârdur bâ'is
(s.234)

Birrî, meclisin sâkîsinin güzelliğini görerek "yüzünün rengine sebep, bu (hoş içimli) tatlı, lezzetli şaraptır" dedim.

Şair meclisin sâkîsinin (aşk ve şaraptan kızarmış, al al olmuş) yüzüne bakarak bu (kızarıklık)ınun sebebinin şarap olduğunu söylüyor. Şarap ve sakî, tasavvuf şiirinde çoğunlukla aşk ve pîr karşılığında kullanılmaktadır²¹.

5

Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Gülşen-i Firdevs'den kûy-ı dil-ârâdur garaz

Sidre vü Tûbâdan ancak kadd-i bâlâdur garaz

Firdevs cennetinin gül bahçesinden amaç(lanan, kasıt) o gönül kapan sevgilinin mahallesidir. Sidre ve Tûbâ'dan kastedilen ise ancak sevgilinin o uzun (yüce) boyudur.

Cennete ulaşmak (ve cehennemden kurtulmak) Allah sevgisiyle dolu (muhabbetullah) gerçek mümin için bir amaç değildir. Onun asıl amacı orda O Sonsuz sevgiliyi Yani Allâh'ı görmektir. Rüyetullahtır. Sidre ve Tûbâ'dan kastedilen de ağaç değil; sevgilinin boyudur.

21 Yüz, yanak, dudak, şarap, sâkî.. gibi çeşitli sembollerin şiirdeki durumuyla ilgili bir çalışmamız daha önce yayınlanmıştır: "Mazmun Üzerine Yazılanlar ve Divan Şiirinde Kullanılan Bazı Mazmun ve Remizlerin Niyâzî-i Mısır'da Kullanılışı", CBÜ Fen-Ed.Fak. Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 1997, S.1, s.270-285.

22 Kelime R. Erku'da "sünbül-i" şeklinde tamlamalı okunmuşsa da biz bu şekilde okumanın anlam bakımından daha doğru olduğuna inanıyoruz.

23 Bu kelime de, basılan Birrî Divanı'nda "verür" şeklinde yazılmasına karşılık doğrusu "verd-i" olmalıdır.

24 Levend,a.e. s.46.

Gonce-i terden dehân-ı yârdur maksûd olan
Sünbülî²² seyrândan zülf-i mutarrâdur garaz

Yeni (taze) goncadan kastedilen (amaçlanan) sevgilinin ağzıdır. Sünbülü seyretmekten gaye de sevgilinin parlak (ve taze) saçlarıdır.

Ağız, divan şiirinde goncaya, mime, hokkaya, mühüre vs. benzetilir. Çok küçüktür. Âdeta sır gibi, yok gibidir. Ama konuşunca varlığı ortaya çıkar. Sırlar âşikâr olur. Ağız ve dudak vahdet simgesidir. Konuşunca kesret şeklinde görünür, zahir olur. Sevgilinin saçı ise kesret simgesidir. Ancak âşık sevgilinin saçına tutunarak yüzüne tırmanır; kesretten vahdete ulaşır.

'Âşık-ı nâlendedür maksad-ı hezâr zârdan

Verd-i²³ ahmerden ruh-ı rengîn-i zîbâdur
garaz

Ağlayan binlerce bülbülden maksat, inleyen âşıktır. Kırmızı gülden kastedilen ise süslü renkli yanağıdır.

Gül, seven; bülbül ise sevilen simgesidir. Ağlayan binlerce bülbülden kasıt, inleyen âşık; kırmızı gülden amaçlanan ise sevgilinin gül yanağıdır. Yanak ve yüz, tecellî nurlarının zuhurudur²⁴. Yani vahdet simgesidir. Aslında gül de bülbül de bütün bunlar birer bahanedir. Gerçekte hüsn-i mutlak sahibi o sonsuz sevgili kendi güzelliğini görmek ve göstermek için evreni ve insanı bir ayna gibi yaratmıştır:

Yâr kendin görmeğe âyîne icâd eylemiş

Sûret-i icâd-ı âlemde bu ma'nâdır garaz

Aslında tasavvuf felsefesine göre seven de sevgili de sevgi de hepsi birdir:

Aşk u maşûk u âşık oldu yâr

20 Tarkan, Şeyhî, Tetkik, s.42.

Leyse fiddâri gayruhu deyyâr²⁵

16.yüzyılın önemli mevlîvî şairlerinden Şâhidî İbrahim Dede (ö.1591), Gülşen-i Vahdet isimli sembolik eserinde sevgili, saç, kaş, yüz, yanak, dudak gibi sembollerin de hep o ezeli güzeli anlatmak için söylenen söz ve temsilden başka bir şey olmadığını anlatır. Mevlîvîhânelerde bir el kitabı gibi okunduğunu düşündüğümüz bu eserden konumuza uygun olan remiz ve mazmunlar ile ilgili bazı beyit ve mısraları (murad ve maksud gibi kelimeleri koyu olarak) yazıyoruz:

Zülf ü ruh ebrû dehen hat çeşm ü hâl
Cem'olup kıldı bular hoş kıl ü kâl

Herbirinden bir muvahhiddür **murâd**
Kim **garaz** temsîldür ey hoş-nihâd

Hak durur hatdan **murâd** ey ehl-i râz
Ol ide nâz ideler bunlar **niyâz**

Lîk rûhdan Zât-ı Hak maksûddur

Zülf-i dilberden **garaz** âşıkdurur

Zâhid ü ârif dürür hattan **murâd**
Hâlden abdâl-ı üryândur **murâd**

Şol muvahhid oldu **ebrûdan murâd**
Hem dehenden kutb-ı âlemdür **murâd**²⁶

²⁵ Levend, a.e. s. 16 Kitapta bu son dizenin anlamı şöyle verilmiştir: "Dünyada ondan, yani Allah'tan gayrı kimse olmadı." Aynı kelimeyi (deyyâr) Niyazî-i Mısırî de bir şiirinde kullanır:

Ne sırdır ki iki kimse nazar etse bu ekvâna
Biri ancak görür dâni bire deyyâr olur peydâ

İçî ummân-ı vahdettir yüzü sahrâ-yı kesrettir
Yüzün gören görür ağıâr içinde yâr olur peydâ

²⁶ Şahidî İbrahim Dede, Gülşen-i Vahdet, Haz. Yard. Doç. Dr.Numan Külekçi, Ankara 1996, s.59-60; Levend, a.e., s.50-51.

²⁷ Birrî, kendisi de bir şair olan ve "mêrd-i meydân-ı suhan", şâ'ir-i mâhir, 'Attâr-ı vakt' gibi sıfatlarla andığı Fevzî Efendi hakkında "ma'nevî" redifli bir kaside (s.182-187) yazmıştır. Kim olduğunu bilemediğimiz ancak "Fevzî-i Sandûkî(s.324/5)" tanılamasından sandıkçı veya Sandıklılı olduğunu sandığımız bu şair, Birrî'yi, "tertib-i divân-ı suhan" için teşvik etmiş, muhtemelen bir Mevlîvî dedesi ve bir hattât olmalıdır. Birrî onu bu kasideden başka dört gazelinde (s.268/5, 269/5, 309/7, 324/5) daha anmış ve överek karşılıklı nazireler söylediklerini anlatmış ve ayrıca bir gazelini de tahmis etmiştir (s.354/355).

Mâ-hasal mazmûndan hâlî gerekmez nazm-ı pâk

Muntazam elfâzdan elbette ma'nâdur garaz
Hülâsâ saf (arî) şiir, mazmûnsuz olmaz.
Dizili (düzenli) sözcüklerden (sözcükleri dizmekten) amaç (da) elbette manadır.

Bu beyitten Divan şiirinin şiir anlayışını da görmemiz mümkün olabiliyor: Şiirde iki ana unsur vardır: lafız ve mana. Şiirde mazmun olmalı. Lafız, manzum ve muntazam olmalı. Ancak, lafızdan da önemli olan manadır. Yani şiirde lafız güzel söylenmeli ve mazmunlardan hâlî (boş) olmamalı, fakat lafızdan ve mazmundan da öte asıl amaçlanan manadır.

Böyle üstâdâne sözden Fevzî-i sandûkiye
Birriyâ ta'lim-i resm-i şî'r ü inşâdur garaz
Ey Birrî! Böyle üstadca (ustaca, üstadlara, büyük şairlere yakışır şekilde) söz(şiirler) den amaç sandıkçı (veya Sandıklılı?) Fevzî'ye (yazıyla) şiir ve inşâ dersi vermektedir.

Bu gazelin son beyti Fevzî-i Sandûkî'ye yapılan bir göndermeyle bitiyor. Mevlânâ ve büyük şairlere yaptığı gibi Birrî, Divanı'nda dost olduğunu ve karşılıklı nazireler söylediğini belirttiği, kim olduğu tam tespit edilemeyen bu şairi mahlas mısrasında anarak bir anlamda tezyille (eklemekle) medh etmiş olmaktadır. Bu son beyit, hat, ebrû, Farsça ve musikî gibi dersler ve sanatların yanında karşılıklı nazireler söylenerek şiir ve inşâ derslerinin verildiği Mevlîvîhânelerin kültür ortamını göstermesi bakımından da önemlidir²⁷.

Mazmun Var Mazmundan İçeri

Dr. Abdülkerim GÜLHAN

Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

1. Giriş

İnsanlar bilemediğimiz bir zamanda ve şekilde, anlaşabilmek için dil denilen araca sahip olmuşlar; nesneleri, hareketleri ve bazı zihinsel tasavvurları karşılayacak semboller, kelimeler bulmuşlar ve bu kelimeleri aralarında belirledikleri ortak kararlar çerçevesinde kullanmışlardır. Ancak zaman içerisinde mevcut bazı kelimelere yeni anlamlar yüklenmeye başlanmış, bunların bir kısmı toplumsal yaygınlık da kazanır -ken, bazıları toplumun yalnızca bir kesimiyle sınırlı kalmıştır.

Kelime ve ifade yollarına yeni anlamlar yüklenmesi daha çok, birtakım teşbih, mecaz ve hayal unsurları sonucu, sanatlı söyleyişler aracılığı ile olmuştur. Aslan kelimesi bilinen bir hayvanı ifade ederken, bir süre sonra yiğit, cesur anlamı da taşımaya başlamış ve toplumsal yaygınlık da kazanmıştır. Aslan kelimesine yüklenen yeni anlamın hareket noktası, sembolize ettiği varlığa ait bazı karakteristik özellikler olabilir. Divan şairleri de, karşıladıkları nesne veya kavramların karakteristik özelliklerinden hareketle, birçok kelimeye yeni anlamlar yüklemişlerdir. Yüklenen yeni anlamlar divan şiirinin dünyası içerisinde bulunanlar tarafından kabullenilmiş, yerleşmiş ve kalıplaşmış benzetmeler haline

gelmiştir. Servi kelimesi boy; gül, yanak; inci; diş; gonca ve la'l dudak anlamında kullanılmaya başlanmış; bir bakıma toplumdaki diğer insanlardan farklı, kendi dünyalarında ortak gizli bir üst dil yaratılmıştır. Böyle kullanımlar belki ilk başta bîkr mana, bîkr mazmun sayılırken zamanla herkes tarafından kullanılmaya başlanınca, yaygınlaşmış, gizliliği kalmamış, şairler de yeni gizli anlamlar yaratma gayreti içerisine girmişler; divan şiirinin tamamen kendine has zengin bir anlam ve hayal dünyası oluşmuştur. Bu hayal dünyasını kelimelerin sadece genel sözlüklerdeki anlamlarına bakarak anlamak mümkün olamaz; şairlerin teşbih ve mecaz dünyasını, bir bakıma gizli dillerini bilmek gerekir. Daha önce de bir sempozyumda konuyu ele almış ve mazmunu divan şairlerinin kendilerine has bir gizli dilleri gibi değerlendirmiştik.

Divan şiirinde sözü örtülü, dolaylı, gizli söylemeye; kelime ve ifadelere yüklenmiş, kalıplaşmış ve kendi içlerinde yerleşmiş yeni anlamlara, yeni hayallere mazmun denilmiştir. Mazmun, Arapça'dan dilimize girmiş bir kelimedir. Türkçe'de kelime anlamından çok bir edebiyat terimi olarak kullanılmıştır. Özellikle divan şiiri için çok kullanılan, çok bilinen bir terim gibi görün-

¹ Abdülkerim Gülhan, "Divan Şairlerinin Mazmun Anlayışı ve Gizli Dilleri" Gizli Diller Sempozyumu, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi, 13-14 Nisan 2005 (Yayınlanmadı).

mesine rağmen; tanımı ve kapsamı üzerinde henüz teorik tartışmalar devam etmektedir. Son dönemlerde mazmuna değinenler, konunun tartışmalı olduğunu belirterek söze başlamışlardır. Biz de bu tartışmada tuzumuzun bulunmasını istedik. Konu ile ilgili ulaşabildiğimiz mevcut bilgileri özetledikten sonra, varmak istediğimiz sonuca geçeceğiz.

2. Sözlüklerde Mazmun

Arapça'dan dilimize girmiş olan mazmun ve onunla aynı kökten gelen bazı kelime ve terkipler, genel sözlüklerde birbirine yakın anlamlarla karşılık bulmuş; veya sözlükler birbirini tekrar etmişlerdir. Bazı önemsiz farklılıkları bir tarafa bırakacak olursak bu kavram için sözlüklerde mana, meal, mefhum; gizli mana, gizli maksat, istek, niyet; nükteli, cınaslı güzel söz, dikkatle anlaşılan ince ve dakik manâ; iyi düşünülmüş ince mânâlı zarif söz; açıkça söylenmeyip dolayısıyla anlatılmak istenilen söz; bir şeyi saklamak, bir nesnenin iç kısmı; ödenmesi lazım gelen şey gibi anlamlar verilmiş; kelimenin zımn kökü yanında, tazmin, tazammun gibi müştaklarına; mazmûn-ı beyt, mazmûn-ı arıza, mazmûn-ı şiir, mazmûn-ı kitab, bîkr-i mazmun gibi bu kavramın içinde yer aldığı tamamlara yer verilmiştir (Mütercim Asım 1230-1233; Mehmet Salahi 1313; Ahmet Vefik Paşa 2000; Şemseddin Sami 1978; Hüseyin Remzi 1305; Ali Seydi 1330; Hüseyin Kazım Kadri 1943; Devellioğlu 2000; Türkçe Sözlük 1998). Görüldüğü gibi genel sözlüklerde mazmunun, mana, mefhum karşılıkları verildikten sonra; bir sözün gizli, örtülü, dolaylı, nükteli ve sanatlı olarak söylenme şekli olduğu belirtiliyor.

Mazmun, doğrudan edebiyatla ilgili sözlük, ansiklopedi ve teori kitaplarının bazılarında madde başı yapılarak, bazılarında da dolaylı olarak tanımlanmıştır. Onlarda da mazmunun, genel sözlüklerdekine benz-

er anlamları tekrar ediliyor; bir sözü gizli, dolaylı söyleme; herkesçe kabul görmüş ortak hayaller yaratma biçimi olduğu belirtiltikten sonra; bir obje veya mefhumun adını hiç kullanmadan onun değişik özelliklerini, teşbih, mecaz, istiâre, telmih ve hüsn-i ta'lil gibi sanatlar yoluyla ortaya koyarak, bir bakıma gizli bir resim oluşturma işi; görünen anlamın ötesinde, ortak gizli, mecazi anlamlar, hayaller, semboller, imajlar yaratma yolu olduğu anlatılıyor ve bu tarzın divan şairlerinin değişmez bir üslubu olduğu vurgulanıyor; bazılarında bu tanımları açıklayıcı örnekler de veriliyor. (Ahmet Cevdet Paşa 2000: 15,120; Karaalioğlu 1983; Pala 2000: 324; 1986; Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1986: 165-166; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 2003: 198; Muallim Naci ? 80, 90; Onay 1992; 3, 7, 62, 64; Mermer ve Keskin 2005: 65).

Mustafa Nihat Özön, Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü'nde "Mazmun genel olarak anlam demektir. Edebiyatta cınaslı nükteli söz demektir." dedikten sonra Nedim'in,

Âkıbet gönlüm esir ettin o gîsûlarla sen

Hey ne câdûsun ki âteş bağladın mûlarla sen

beytinde, saçların gönlü bağlaması ve bir büyücü gibi kıl ile ateş bağlama gibi diyerek, örneklendirilmeye çalışmıştır (Özön 1954). Gerçekte saçla gönül bağlama gibi bir şey olamayacağına göre, âşıkla sevgili arasındaki ilişki, yaratılan böyle bir mecazla ifade edilmiş, bu hayal başkaları tarafından da kabul görerek mazmunlaşmıştır.

Tahirü'l-Mevlevî'nin, Edebiyat Lügatı (Tahirü'l-Mevlevî 1973), Muallim Naci'nin, İstilahât-ı Edebiyye ve Ahmet Talat Onay'ın, Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı adlı eserlerinde mazmun maddesinin bulunmaması dikkat çekicidir; ancak Muallim Naci ve A. Talat Onay'ın kavramı değişik yerlerde kullanmalarından, mazmun anlayışlarını yakalayabiliyoruz. A. Talat Onay, Nailî'nin,

Dil-i pür-dâğa ruhun bülbüle gül gülşende

İki abdâl-ı nemed-pûşdur eş'âr okudur
beytinden sonra, "Bursalı Şemsî'nin şu beyti de bu mazmûnu havîdir." der; ve;
Derviş-i nemed-pûş gibi bülbül ıraktan
Gül ruhsârların vasfın okur âl varaktan
beytini verir (Onay 1992; 3). Bir başka yerde, Bakî'nin,

Nûsha yazdırsa aceb olmaya bâdâm üzre

Teb-i hicrâna ilâc eylemek ister hâtem

beytiyle ilgili olarak, "Bâkî hem öyle bir âdete telmih, hem de yeni bir mazmun için o beyti yazmış olsa gerektir." diyerek, mazmunu ortak gizli anlam ve hayaller olarak gördüğünü ortaya koymuş olur (Onay 1992; 64). Aynı şekilde Muallim Naci de değişik vesilelerle, benzer görüşler serdedir (Muallim Naci ? 80, 90). Sözü daha fazla uzatmamak için benzer tanım ve örnekleri veren diğer edebiyat sözlüklerine ve ansiklopedilere yalnızca atıfta bulunarak yetinelim (Ahmet Cevdet Paşa 2000: 15,120; Pala 2000: 324; 1986; Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 1986: 165-166; Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 2003: 198; Mermer ve Keskin 2005: 65; Karaalioğlu 1983).

3. Edebî Kaynaklarda Mazmun

Mazmun, sahayla ilgili önemli eser ve yazılarda da konu edilmiş; doğrudan mazmunla ilgili yazılarda, konunun açık olmadığına, tartışılmaya muhtaç olduğuna dikkat çekilmiştir. Anlaşıldığı kadarıyla Ali Nihat Tarlan, Agâh Sırrı Levend, Haluk İpekten, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ömer Faruk Akün, Muhsin Macit gibi mazmunu eserlerinde konu edinen şahsiyetlerin yaklaşımları da, hem sözlükler hem de birbirinden çok farklı değildir. Onlar da tanımlama ve örneklendirmelerinde mazmunu, divan şairlerince benimsenen ortak benzetme, istiâre, tenasüp ve hayaller; değişik kavramlar etrafında oluşturulan ortak kabuller şeklinde tanımlamış oluyor.

dudağa, genel sözlüklerde bulunmayan, değişik anlam ve fonksiyonlar yüklemişler ve bunları bu dünyanın içerisinde olan herkes kabullenmiş, saçla ilgili bir söz söylenirken de, bu ortak hayallerin bilineceği düşünülerek kullanılmış; böylece divan şiiri içerisinde ayva tüyleri, saç, ağız, dudak mazmunlaşmıştır (Tarlan 1981: 207-226; Levend 1980: 567, 569; İpekten 1991: 137; Tanpınar 1976: 11-12; Akün 1994: 421-424; Macit 2002: 325).

Ali Nihat Tarlan, Edebiyat Meseleleri'nin Metin Tamiri bölümünde, olmayan kelimeyi bulabilmek için baş vurulacak temel noktalardan biri olarak mazmundan yararlanılabileceğine dikkat çekerken "....beytin manasını iyice kavramaya çalışırız. Mazmunları düşünürüz. Klâsik edebiyat çok defa muayyen mazmunlar etrafında dolaştığı için kelimeyi bulmak artık kolaylaşmış demektir." (Tarlan 1981: 207) der ve metinlerdeki eksik kısımları mazmunlardan hareketle tamir eder:

Dilimden fikr-i zülf-i târmâr-i dilrübâ çıkmaz

Belî virâne-i genc-i nihândan ... çıkmaz

beyti için, "Bulacağımız kelime zülfe ait mazmunlardan olacak ve virane ve hazine ile münasebetdar bulunacaktır. Viranede hazineyi bekleyen 'ejderhâ' tasavvuru aynı zamanda 'zülfe' ait bir mazmun olup dilrübâ ile de kafiyledir. Aranılan kelime de budur." (Tarlan 1981: 218) der.

Anlaşıldığı kadarıyla Tarlan mazmunu, divan şairlerince benimsenen ortak benzetme, istiâre, tenasüp ve hayaller; değişik kavramlar etrafında oluşturulan ortak kabuller şeklinde tanımlamış oluyor.

Haluk İpekten, değişik şairlerin şiirlerini serh ederken mazmunu hem tanımlamış hem de ondan ne anladığını ortaya koyacak biçimde birçok yerde kullanmıştır. Fuzulî'nin,

Ezel kâtipleri uşşâk bahtın kara yazmışlar

Bu mazmûn ile hat ol safha-i ruhsâra yazmışlar

beytini şerh ederken, "Mazmun: Mana; bir manayı açıkça değil, zımnem, bazı işaretler ve alametler söyleyerek anlatma sanatı. Hat (ayva tüyü) de açık değildir, gizlidir. Sevgilinin yüzünde belli belirsiz görülür." der (İpekten 1973:114).

Başka yerlerde, "Gözün katil ve cellâd oluşu mazmûnu eskiden beri pek çok şair tarafından kullanılmıştır.", "Saç, kıvrımları nedeniyle, halkaya, çevvana, kemende benzetilir; âşıkların gönüllerini yakalar. Gönüllerin sevgilinin saçının ucuna bağlı, asılı olması mazmunu çok kullanılmıştır." (İpekten 1991: 137); "Yan bakış, zalim, acımasız, öldürücüdür. Bu çok kullanılan bir mazmundur." der (İpekten 1991: 222).

Ömer Faruk Akün, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nin "Divan Edebiyatı" maddesi içerisinde mazmuna da uzunca bir bölüm ayırmış ve bu konuda;

Mazmunda bir önceki ibaredaki kelimelerin ilk bakışta anlaşılan manasının ardında gizli bir veya birkaç mana vardır. Onunla ismi söylenmeden başka bir varlık veya hale işaret edilir. Esas söylenmek istenen şey arka plandadır. Bu gizlenmiş mana, mazmunun bünyesindeki bağlı unsurlardan birinin veya birkaçının yardımı ile olur. Bir şeyi, adını anmaksızın onu çağrıştıracak yönlerini öne çıkararak gizli tutma mazmun mekanizmasını meydana getirir. Mazmunda görünüştaki mananın ötesindeki asıl mana, ifadeye onu gizleyen bir hünerle yerleştirilir. Mazmunlu bir ibarenin kelimelerinin sadece lügat manasını bilmek mazmunda gizli olan şeyi anlamaya yetmez. Mazmunda gizli olarak ifade edilen şey, üzerinde düşünülerek ve okuyanın divan şiiri kültürünün derecesi nisbetinde çözülebilir. Mazmunları çözecek anahtar ancak divan şiiri kültürü verir. Divan şiiri motifleri ve bunlardaki bağlı unsurlar tanıdığı nisbette mazmunların dünyasına girmek mümkün olmaktadır. Mazmunu tek ve umumi bir çerçeve içinde görmek yerine değişik mazmun tiplerinden bahsetmek daha uygundur. Mazmunlardaki esas maksadı ve ön mananın ardında asıl söylenmek isteneni hakkıyla kavrayabilmek ve bulabilmek için ilk şart divan şiirinin imaj sistemini iyice tanımadır.

diyerek, mazmun konusundaki oluşan mevcut düşünceleri belirttikten sonra, mazmun tiplerinin çıkarılması ihtiyacına dikkat çekmiştir (Akün 1994: 421-424).

Mazmunu Mehmet Çavuşoğlu, Mine Mengi, İskender Pala, Namık Açıkgoz, Şahin Uçar makale konusu yapmışlardır. Bu makalelerde de temel kaynaklardaki maz-

mun hakkındaki bilgiler bir araya getirildikten sonra, sözü açıktan değil, dolaylı ve örtülü biçimde söyleme üslubu; divan şiirinin ortak imaj dünyası, bir üst dili, kabul görmüş ortak hayalleri, kavramlara değişik sanatlar yoluyla yüklenmiş yeni ve gizli anlamlar olduğu ve ancak bu dünyayı kavrama derecesine göre anlaşılabilceğinin altı çizilmiş; konunun tartışmaya açık yönlerinin bulunduğu dikkat çekilmiştir. (Çavuşoğlu 1984: 198-205; Mengi 1991: 10-11, Mengi 1992: 10-11; Mengi 2000: 22, 30, 45; Açıkgoz 1991: 11; Uçar 1994: 178-221).

Mine Mengi, konuyu birkaç defa ele almış ve konunun tartışılması için zemin hazırlamış; daha doğrusu çağrıda bulunmuştur. "Divan Şiiri ve Bıkr-i Mana" başlıklı makalesinde konuyu bıkr mana, yani ilk defa güzel bir duygu ve düşünce üretme çerçevesinde ele almış (Mengi 1991: 10-11); "Mazmun Üzerine Düşünceler" başlıklı makalesinde de, daha önce konu hakkında söylenenleri sıraladıktan sonra mazmunu;

Mazmun için de şiirle ilgili olarak şiirde verilmek istenen anlam, zarif, ince söylenmiş, benzeri az olan hatla bulunmayan söz karşılıklarını verebiliriz. Divan şiirinde rastladığımız mazmunların önemli bir kısmı, aslında açık istiarelerdir. Daha doğru bir ifade ile, açık istiaresinin yalnızca kalıplaşmış olanları mazmundur. Bir bakıma divan şiirini de divan şiiri yapan, kelimelerin zaman içerisinde yüklendikleri bu gizli anlamlardır. Edebiyat açısından hayalin öncelik kazanması da kavram ve varlıkların tanımının olduğu gibi değil, daha önce belirtildiği gibi başka varlıklara benzetilerek yani dolaylı anlatım yolu ile yapılmasıdır. Dolayısıyla anlatım yolunun izlenmesi ile mazmun arasındaki bağlantı ise açıktır. Mazmun, divan şiirinin yapısal özelliklerinin ve daha çok estetik anlayışının bir gereği olarak vardır. O değişik edebî sanatlarla bağlantılı bir dil ustalığıdır. Şiirin estetiği ve onun ayrılmaz parçası olan edebî sanatlarla olan ilişkisinin yanı sıra, mazmunun edebî eserin, ya da daha çok adından söz ettiğimiz şiirin, anlamı ile de yakın ilişkisi vardır. Çünkü mazmun öncelikle kavramlara anlam verebilme işidir. Öyleyse mazmun, eski şiirimizin hem "mana" hem de "lafz" yani ile ilgilidir (Mengi 1992: 10-11).

ifadeleriyle değerlendirir; mazmunun, hem kabul görmüş ortak hayaller, hem de kavramlara değişik sanatlar yoluyla yüklenmiş yeni ve gizli anlamlar yönüne dikkat çeker.

İskender Pala, Mine Mengi'nin konuyu

tartışmaya açtığı "Mazmun Üzerine Düşünceler" yazısından sonra aynı dergide iki yazıyla tartışmaya katılmış ve "Mazmunun Mazmunu" başlıklı yazısında;

Sözgelimi la'l veya gonca denildiği zaman artık ağız'ı da ayrıca söylemeye gerek kalmamıştır. Çünkü her şiir okuyucusu bunların "sevgilinin dudağı" demek olduğunu anlar duruma gelmiş ve sonuçta la'l ve gonca, "ağız" için birer mazmun haline dönüşmüştür. Bizce bu tür mazmunlar divan şiirinin gıyabında gelişerek terimleşmiş olup hiçbir divan şairinin mazmundan anladığı gerçek mana bu değildir. Mazmun özetle, "Bir sözün (beyit, mısra) altında gizli olan manadır". Kelimenin ilk göze çarpan özelliği ise gizlilik. Yani bir mana veya mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatına mazmun denir. Diyebiliriz ki, mazmun lugaz veya muammanın beyte teksif edilmiş bir benzeridir ve her beyitte görülemeyen, bir çeşit şaire özel sanat oyunudur. Yani mazmun, belli deliller ve işaretler verilerek, çeşitli ipuçları gösterilerek mana içindeki zarif ve sanatlı manaya ulaşmakla kendini gösterir ve bedii zevk olur. Bir şeyin altında gizli olan veya "gerçeği araştırıldığında karşılaşılan mefhum" anlamını ihtiva eder. mazmunların hiç biri, beyitte bizzat söylenmez. Ancak ipuçları verilerek okuyucunun mazmunu bulması, anlaması, keşfetmesi istenir. Zaten bizim kabul ettiğimiz mazmunun terim olarak asıl özelliği de budur (Pala 1993: 1, 10-11).

diyerek, mazmunun gizlilik yönüne dikkat çektikten sonra, divan şairlerinin anladığı mazmunun, kalıplaşmış istiareler olmadığını belirtip; adı söylenmeden ip uçları verilerek, onun deyişiyle askerlikteki gizlenmiş nesneyi bulma yolu olan travers eğitiminde ve günümüzün yaygın şans oyunu kazı kazanda olduğu gibi, ilk söylenenin gerisindeki gizli olanı bulma şeklinde tanımlamış ve örneklendirmiştir.

Namık Açıkgoz, "Klasik Şairlerin Yenilik Arayışları" başlıklı makalesinde, tezkirelerde bıkr mana konusunun nasıl algılandığını yakalamaya çalışmış ve "Riyâzî, tezkiresinin pek çok yerinde, şairlerin ortak söyleyişlerine dair derkenarlar düşer. Dibâcesinde 'îrâdcik' dediği bu derkenarlarda, bir kelime veya ibarenin, başka şairler tarafından değişik benzetmelerle kullanıldığını, beyitleri de zikrederek kaydeder.....

Göz kulağ oldu ser-âser gözedür âfâkı

Bulalı kurb-i vezîr-i şeh-i kışver hâtem

Âhî de beytinde, gülü kulağa, nergisi

göze teşbih ederek yaygın ve alışılmış benzetmeyi tekrarlar." örneğini alıntılardıktan sonra, mazmun konusundaki görüşünü;

Klasik şairlerin mânâ derken de bıkr-i mânâ derken de kast ettiklerinin bir kısmının, bu tür değişik kullanımlar olduğunu söylemek mümkündür ve bunun, ekserî teşbih, mecaz ve istiâre gibi benzetmeye dayalı sanatlar vasıtasıyla yapıldığı görülmektedir. Klasik Türk şiiri çalışmalarında yapılacak en önemli bir iş de, belirlenecek bazı kelime, kavram, ifade ve ibarelerin, bütün devirlerdeki seyrinin takibi; şahsa ve devirlere göre uğradığı değişikliklerin, başta, mânâ, edâ, lafz, tarz, üslup olmak üzere bir çok açıdan ele alınmasıdır (Açıkgoz 1991: 11).

diyerek, mazmunun, gelenekte yerleşmiş ortak benzetmeler şeklinde algılandığını gösterir ve bu konuda kronolojik bir gelişim araştırması ihtiyacına dikkat çeker.

Şahin Uçar, Tarih Felsefesi Yazıları adlı eserinin "Ma'na ve Mazmûn" başlıklı bölümünde konuyu çok geniş bir şekilde ele almıştır. Alıntıladığımız bazı ifadeler şöyledir:

Mazmun, görünen mananın delâlet ettiği bâtinî ma'nâdır. 'İstiare' dilde mevcut olan kelimeleri kullanarak (yeni ve farklı bir dilin kavramları için yeni kelimeler icad etmek yerine, daha pratik olan 'benzetme' yoluyla) dilde mevcut olmayan yeni kavramlar icad etmek için yapılır; onun içindir ki benzetme yoluyla kelâmın 'içine gizlenen bu yeni anlam' sebebiyle, her istiâre bir 'mazmun' olabilmektedir. Kısaca, şöyle diyelim: Edebiyat bir üst dildir; onun bir kelimesini (terimini) anlamak için lügat bakmak yetmez; o 'dil'i, edebiyatı bilmek, bilmek de yetmez, hissetmek ve anlamak lazım. Bir 'tabii dil' var ki onu herkes alışkanlıkla kullanılır. Bebekliğimizde işiterek ve sesleri taklit ederek öğrendiğimiz dildir; normal dildir; ana dilimizdir ve bu dilin grameri popüler aklın farkına varılmayan şursuz mantığının, halkın 'sağ duyu'sunun dilidir. Tekrar edelim ki bir de 'üst dil' kategorisi vardır ve mesela bütün ihtisas dilleri aslında esoterik (gizli, şifreli, sadece o branşın uzmanlarının anladığı) birer üst-dildir. Her ihtisas dili de bu şekilde bir 'üst-dil'dir ki o dili erbâbından başkası gerçekten anlamaz. Görünüşte bu üst-diller'in bazıları bizim anadilimizde yazılmıştır; bu dillerde kullanılan kelimelerin neredeyse tamamını biliriz ve bilmediğimiz terimleri de lügatten öğrenebileceğimizi zannederiz. şiir dili de bir üst-dildir ve bu dildeki mazmunlar ise, esasen bir üst dil olan şiir dilinin de üstünde, bir mertebe daha üstünde, üçüncü mertebeden bir 'üst-dil'dir.

Mazmun olmayan bir şeyi, mevcutmuş gibi, vehmetmek değildir; mevcut olanı, 'gizli anlamı' keşfetmektir. Sembol (ki mazmun kavramı ile eşanlamlı sayılır) şairden daha yoğun ve ince bir muhayyile ister. Bir benzetme, kolayca istiareye, istiare kolayca sembole dönüşebilir: eğer bir imaj, bir şiir boyunca, diğer imajlarla uyumlu bir biçimde ve devamlı kullanılırsa, buna sembol yahut mazmun demek gerekir (Uçar 1994: 178-221).

Görüleceği gibi o mazmunu, anlamın gizli söylenmesinin ötesinde, yalnızca o dünya içerisinde olanların doğru anlayabileceği, sözlüklerdeki anlamın üstünde bir üst dil, bir gizli dil olarak tarif etmiş oluyor.

4. Divan Şairlerinin Dilinden Mazmun

Divan şairleri de mazmunu kendi söz varlıkları içerisinde sıkça kullanmışlardır. Bazı beyitlere bakarak şairlerin mazmunu hangi anlamlarda kullandıklarını anlamaya çalışalım. Bir bakıma, sözü konunun esas sahiplerine bırakalım. Onların da mazmunu, dört farklı şekilde anlaşılabilir gibi kullandıkları dikkat çekmektedir.²

4.1. Gizli Anlam

Mazmunun hem kelime, hem terim anlamında gizlilik vardır; yani o, sözü biraz düşünerek, zorlanarak anlaşılabilir şekilde söyleme yoludur. Böyle söylemede insan fıtratına uygunluk görülebilir; çünkü büyük filozoflar insanı düşünen canlı olarak tanımlamaya çalışmışlardır. Bir sanatçının insanı düşündürebilmesi, bir bakıma ona insanlığını yaşama zevkini tattırması anlamına gelebilir. Bütün sanatlarda bir gizemlilik aranmasının altında da belki bu gerçek yatmaktadır. Divan şairleri bunu en iyi yapanlardandır. Mazmun anlayışının özünde de bu tavrı görmek mümkündür. Aşağıdaki beyitlerde görüleceği gibi mazmun, ukde, mübhem ve muamma kavramlarıyla beraber kullanılıyor:

Eger kim mû-şikâf-ı hall-i mübhem olsa da âşik

Mu'ammâ-yı mahabbet bü'l-aceb mazmûn

olur çıkmaz (Mezâkî 192/5)

Gâlib nitekim ukde-i dildir şuarâyâ

Var köhne zemînde yine tohm-ı gül-i mazmûn (Şeyh Gâlib 267/6)

4.2. Gizli Dolaylı Mesaj

Divan şairleri mazmunu daha çok, sözün özündeki gizli anlam, gizli mesaj; görünün anlamın altındaki açıklanmaya muhtaç dolaylı anlam, maksat anlamında kullanmışlardır:

Evrâk-ı hüsn-i hattına sen şâhidün dahl itme kim

Ol hüccetün biz vâizâ mazmûnun isbât eyledük (Hâkânî 263/2)

Âyât-ı ruhundan okuyub bir nice âyet

Aşk ehline mazmûnunu tefsir ideyin dir (Niyazi-i Mısırî 70/2)

Eylemem mazmûnuna Cibrîl'i mahrem Nâilî

Gamzeler kim fitneden ifşâ-yı râz eyler bana (Nâilî 3/5)

İşit derd-i dilim efsâne-i Mecnûn'a meyl etme

Kim ol efsânenen hem anlanan mutlak bu mazmûndur (Fuzulî 90/4)

Hattın âfet-i cân olduğunu bildirdin

Lutf kaldın ki beni vâkıf-ı mazmûn ettin (Fuzulî 167/4)

Teveccüh itmez idim şi're Nâbiyâ bu kadar

Beyân-ı sırr-ı hikem olmayaydı mazmûnu (Nâbî 858/5)

4.3. Ortak Hayal

Mazmun, teorisyenler tarafından tanımlanmaya çalıştığı gibi, herhangi bir kavramı, sözlere yeni anlamlar yükleyerek, birtakım yeni benzetme ve hayallerle zihinde daha güzel canlandırma, yeni imaj oluşturma biçimi ise, divan şairleri mazmunu bu anlamda da kullanmışlardır:

Bâ-husûs istedigim şekle korum mazmûnu

Gerçi mâhiyyet-i endişeyi tağyir edemem (Nefî 83/4)

Görse ger şâhid-i mazmûnumu düşde Mecnûn

Zülf-i pür-tâbına dil-beste görür Leylâyı (Nefî ks. 45/35)

Sözlerüm geöher-i mazmûn u hayâl oldı Fehîm

Neyleyem ben hazef-i hayâl ü tecnîsi (Fehim-i Kadim CCLXXXIX/8)

Husrev-i iklim-i ma'nâyum Fasîh

Gevher-i mazmûna çekmem ihtiyâc (Fasîh 40/5)

Bulmamış evsâfuna şâyeste bir mazmûn Fasîh

Gerçi kim çok defter ü divâna itmiş ser-fürû (Fasîh 370/5)

O suhan kim mazmûnı tehî medhünden

Hâmenün pâyna terkibi olur halka-i dâm (Nâbî ks.13/89)

Lebin vâfında bir mazmûn dimişdim reng ü bû sanma

Anı ceybinde güller bülbülü ilzâm için saklar (Nedim 19/8)

Kâmet-i yâre saffet-i mevzûn bir ra'nâ iki

Mısra-i berceste-i mazmûn bir mâ'nâ iki (Osman Nevres 306/1)

4.4. Bıkr Ma'na

Mazmunda en önemli husus, kimsenin söylemediği bir anlam veya hayali ilk defa, ancak herkesin zihninde yankı bulabilecek şekilde söylemek; bıkr-i mana, veya bıkr-i mazmun bulmaktır. Divan şairleri de konunun bu yönüne dikkat çekmişlerdir:

Ne mazmûnlar ne vâdiler bulur seyr eylesen Nefî

Yine bir tarz-ı hâs u tâze icâd ettgin görsek (Nefî 66/5)

Bulur Hâkânî her beytinde bir mazmûnter hakkâ

Begendüm vâdi-i nazm içre Hassân-ı Acem semtin (Hâkânî 442/5)

Kalmadı Nâbî visâl-i taze-rûyâna heves

Şimdi âgûş-ı hayâle taze mazmûndur düşen (Nâbî 577/9)

Nevresâ mazmûn bulub nazm eylemek âsân degil

Tâ bulur bin gavta-yir gavoâs bir dür-dâneysi (Osman Nevres 290/7)

5. Mazmunun Tasnifi

Görüleceği gibi, mazmun teriminin tanımında sözü gizli, örtülü söyleme olduğu tartışma dışıdır, ancak gizliliğin birçok yönü ve dereceleri olduğu da bir gerçek; yani mazmundan içeri, mazmun var. Son dönemlerde divan şiirini teorik ölçüde tanımlamak isteyenlerce mazmunun sınırlarının çizilmesinde zorluklar çekildiği gözlenmektedir. Ömer Faruk Akün, "Mazmunu tek ve umumi bir çerçeve içinde görmek yerine değişik mazmun tiplerinden bahsetmek daha uygun olur." diyerek mazmunun tasnifine ihtiyaç olduğunu belirtmiş, hatta basit ve mürekkep mazmunlar gibi bakılabileceğine işaret etmiştir (Akün 1994: 423). Muamma ve lugaz da, örtülü bir söyleme şeklidir, divan şairleri bunu yapmışlar, yapılan bu iş teorik olarak adlandırılmış, hatta bunların çözüm anahtarları bile kurulmuştur. Ancak eski teori kitaplarında bu anlamda bir mazmun tanımı yapılmamış, çözüm yolları gösterilmemiştir. Teorik tanımlamalara göre, yaygınlaşmış istiarelerin mazmunluğu üzerinde bir şüphe yoksa da, bunların ne kadar gizli bir söyleyiş olduğu tartışılabilir; çünkü servi denilince, divan şiiri dünyası içerisinde, tabiattaki ağaçtan öce sevgilinin boyu, gül denilince yanağı, gonca denilince dudağı akla gelmektedir. Şairin bazı sözler söyleyip, onlar içerisine gizli bir anlam, gizli bir mesaj yerleştirmesi şeklindeki mazmun anlayışına; Şahin Uçar'ın "Ma'nâ ve Mazmun" yazısıyla (Uçar 1994: 178-221), Mine Mengi'nin, daha önce Dergah dergisinde (34. sayı) çıkan ve "Divan Şiiri

² Mahlaslardan sonraki ilk rakam divandaki şiir, ikincisi beyit sırasını göstermektedir.

Yazıları" adlı eserinde güncellediği, "Mazmun Üzerine Düşünceler" yazısında daha fazla vurgu yapmıştır (Mengi 2000: 45-61). Divan şairlerinin de mazmun kavramını en çok bu anlamda kullandıkları görülmüyor. Şairin bir şeyin adını hiç söylemeden, onu çağrıştıracak değişik kelimeler kullanarak, gizli bir motif çizmesi şeklindeki mazmun anlayışı, anladığımız kadarıyla, Ali Nihat Tarlan'ın yaptığı şerhlerden beri kullanılmakta; ancak şairin öyle bir mazmunu kast edip etmediği de, hep bir soru işareti olarak ortada durmaktadır. Bulunan mazmunlar, özellikle muammaya göre daha açık sayılır ve divan şairlerinde de sözü örtülü söyleme klasikleşmiş bir üslup halindedir. Böyle olunca bulunan gizli motifi, hatta belki daha ilerisini kastetmiş olabilecekleri akla daha yatkın geliyor. Yani bu yol, teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, tenasüp, telmih, hüsn-i ta'lil vb. sanatlarla yaratılan hayali, aynı sanatları biraz daha kapalı ve dolaylı kullanarak yapmak sayılabilir. Bütün bu değerlendirmelerden sonra mazmunun, mübalağa sanatında olduğu gibi derecelendirilebileceği; oluşum biçimi, kapalılık derecesi ve amacına göre birden fazla karşılığı veya kullanımı olabileceği sonucunu çıkarabilir, bunları dört grupta ele alabiliriz.

5.1. Yaygınlaşmış Teşbih ve İstiareler

Birçok teorik tanımlamada, mazmunun divan şiiri dünyası içerisindeki yaygınlaşmış ve kalıplaşmış teşbih ve istiareler olduğu söyleniyordu. Belki de tartışmasız kabul gören bu mazmun anlayışydı. Bu mazmunlar divan şiirinin dünyasına göre, çok gizli bile sayılamayacak, onun dil hazinesinin tabii yapısı içerisine yerleşmiş, benzerliğe dayalı bazı hayal unsurlarıdır. Bazı nesneler ve kavramlar arasında değişik yön-

lerden bir ilişkinin kurulması, diğer insanların düşünce, hayal dünyalarında da karşılık buluyor ve kalıcı hale geliyor, yani mazmunlaşıyor. Bu gruptakiler en hafif dereceden gizlilik taşıyan basit mazmunlar sayılabilir.

*Miyânun rişte-i cân mı gümüş âyîne mi sînen
Benâgûşunla mengûşun gül ile jâledür gûyâ
(Bakî 6/4)*

Sevgilinin beli, can ipliğine; göğsü, gümüş aynaya; kulak memesi, güle; küpesi de çiğ tanesine teşbih edilmiş, bu benzetmeler yaygın olarak da kullanılmıştır. Haluk İpekten, "Göğsün beyazlığı ve saflığı yüzünden ayna olduğu mazmunu çok kullanılmıştır." der (İpekten 1993: 71).

*Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han
mısın kâfir*

*Aman dünyâyı yakdın âteş-i sûzan mısın
kâfir (Nedîm 41/1)*

Beyitte istiâre yoluyla, tahammül mülkü ve dünya, gönül; kâfir, Hülâgû Han ve âteş-i sûzân sevgili yerinde kullanılmıştır; divan şiirinde gönlün saça takılı ve bu yüzden perişan olması hayalini düşünürsek, kâfir aynı zamanda siyahlığı ve acımasızlığı sebebiyle saç yerinde de kullanılmış olabilir.

*Gülden şikâyet eylemedi hâra andalib
Zahm açdı derdin açmadı ağyâra andalib
(İzzet Molla³)*

Divan şiirinin dünyasıyla birazcık ilgili olan herkes buradaki gül, andalib (bülbul), hâr (diken), ağyâr kelimelerini, yalnızca sözlüklerdeki anlamlarıyla değil; sözlük anlamlarından çok, mecaz, mazmun anlamlarıyla düşünür. Beyitte istiare yoluyla, andalib, âşık; gül, sevgili; hâr ve ağyâr âşğın rakibi yerinde kullanılarak, divan şiirinin en yaygın aşk üçgeni mazmunu çıkarılmıştır.

5.2. Birden Fazla Edebî Sanatla Oluşturulanlar

Değişik teşbih, istiare, tenasüp, mecaz, hüsn-i ta'lil ve telmihlerle oluşturulan ortak hayal unsurlarıyla yapılan, birinci maddekilere çok benzeyen, ancak onlara göre biraz daha geniş, mürekkep ve örtülü sayılabilecek mazmunlardır.

*Ey ki mihründen zemîn ü âsumân germ
olmağa*

*Şeb sipend olmuşdur encüm fülful ü âzer
güneş (Ahmed Paşa ks.19/26)*

Beyitte teşbih ve istiareler yanında germ olma (yanma, ısınma), şeb (gece), sipend (üzerlik otu), encüm (yıldız), fülful (karabiber) ve âzer (ateş) kelimeleriyle bir tenasüp ve buna dayalı bir tütsü mazmunu oluşturulmuştur.

*Çerâğ-ı bezm-i hicri olduğum yapmış
yakışdırmış*

*Gönül pervanesine vuslat âteş intizâr âteş
(Şeyh Gâlib 139/7)*

Âşık ayrılık toplantısının mumuna, onun gönlü de mum etrafında dönen pervaneye benzetilmiş; bu hayal çerâğ, bezm, hicr, gönül, pervane, vuslat, hicran ve âteş kelimelerinin tenasüp ve tezaadı ile beslenerek bir şem ü pervane mazmunu oluşturulmuş. yapıp yakıştırma kelimeleriyle Tanrı'nın insanı yoktan var etmesini; bezm-i hicr ile, insanın Tanrı'dan ayrılışını hatırlayarak burada bir bezm-i elest mazmunu görmek, tamamen divan şiirinin tasavvufi dünyasından bakmakla mümkündür (İpekten 1996: 102).

*Mest-i hâb-ı nâz olub cem it dil-i sad-pâremi
Kim anın her pâresi bir nevk-i müjgânındadır
(Fuzulî 85/5)*

Beyitte divan şiirinde yaygın olan, sevgilinin süzgün bakışı sonucu ok gibi olan kirpikleriyle âşğın gönlünü parça parça etmesi hayali veya mazmunu kullanılmıştır. Uykuya varınca gözler kapanacak ve her bir kirpiğin ucundaki gönüller birleşmiş olacaktır. Tasavvufi olarak baktığımızda, gözler,

kirpikler ve gamze kesretir; göz ve kirpiklere kesret anlamının yüklenmesi tamamen bu dünya içerisinde oluşmuş ortak bir hayal, bir mazmun sayılır. Şair, kesretten kurtulup, vahdete, birliğe ulaşma arzusunu ortaya koyuyor (İpekten 1973: 138). Şairin vahdet arzusu, dördüncü maddede belirteceğimiz, beytin gizli mesaj yönünden mazmunu sayılabilir.

5.3. Muamma ve Lugaz Derecesinde Olanlar

Bir nesnenin veya mefhumun adını hiç söylemeden, benzerlik veya diğer ilgileri daha örtülü bir şekilde kurup, bazı ip uçları ve çağrışımlarla oluşturulan hayal unsurları, gizli resimler, gizli motifler şeklinde yaratılan mazmunlardır. Bu mazmunların oluşumunda her türlü edebî sanat bulunmakla birlikte; sonuç itibarıyla bir teşbih ve tenasübe dayandığı dikkat çekmektedir. Bunlar kapalılık derecesi yönünden bir bakıma, muamma ve lugazları andırabilir. Son dönemlerdeki mazmun anlayışında bu grup mazmunlar öne çıkmış görünüyor; ancak zihinlerde de hep, şairin bizim gördüğümüz, hissettiğimiz imajı gerçekten düşünüp düşünmediği şüphesi kalıyor. Divan şairlerinin, insan fitratına da çok uygun olarak, ona düşünme ve hayal kurma zevkini yaşatabilmek için sözü biraz örtülü söyleme üsluplarını dikkate alırsak, bizim bugün düşünebildiğimiz bu hayallerin daha ilerisini düşünmüş olacaklarını kabul etmemiz gerekir. Divan şairleri bu tür mazmunların çok daha ilerisinde kapalı sayılabilecek, muamma ve lugaz türünde şiirler söylemişlerdir. Cem Dilçin, Fuzulî'nin bir beytini şerh ederken, "bu beytin mazmûnu Leylâ ve Mecnûn adlarıdır..... Leylâ ve Mecnûn adları açıkça söylenmemiştir. Beyitte bu adlara ilişkin bir muamma vardır." (Dilçin 1991: 62-63) dedikten sonra mazmûnu, muamma yöntemiyle çözümlemiştir. Cem Dilçin'in yaklaşımına

³ Fahir İz, Eski Türk Edebiyatında Nazım, Akçağ Yayınevi, Ankara 1999, s. 439.

göre, muammaları da bir çeşit mazmun kabul edebiliriz. İskender Pala da "Diyebiliriz ki, mazmun lugaz veya muammanın beyte teksif edilmiş bir benzeridir." diyordu (Pala 1993: 10). Mezakî de bir beytinde, muamma ve mazmunu aynı ifade içerisinde kullanıyor:

Eger kim mû-şikâf-ı hall-i mübhem olsa da âşık

Mu'ammâ-yı mahabbet bü'l-aceb mazmûn olur çıkmaz (Mezakî 192/5)

Ancak gelenekte muamma ve lugaz çözümlemeleri, anahtarları olduğu halde; buna benzer mazmun çözümlemelerine rastlayamıyoruz. Bu gruptaki mazmunları bulurken ortak payda nasıl oluşturulacaktır, birinin gördüğünü, bir başkasının da görmesinin ortak bilimsel ölçüleri nasıl sağlanacaktır; kurduğumuz bağlantıları, şair değil de biz düşünüyorsak, bu göreceli durumu nasıl izah edeceğiz? Bütün bunlar cevabı biraz zor sorular olarak ortada durmaktadır. Böyle durumlarda belki Mehmet Kaplan'ın edebî eser ile okuyucu arasındaki ilişkiyi izah eden "Edebî eser, okuyanın dikkat ve alakası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce edebî eser kağıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan onları adeta kendine göre icra eder, kendi duygu ve düşüncesi ile doldurur. Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır. Aktif okuma eseri diriltilir." (Kaplan 1979: 10-11) yaklaşımına sığınabiliriz; ama bu göreceli durumu ortadan kaldırmaya yetmez. Bazı örnekleri görelim:

Kan idiüb bağrım işim âh etme her dem ey felek

Hürmetim tut bir iki gün kim senin mihmânım (Fuzulî 181/8)

Beyitte esasen şairin bahtsızlığı, dünyanın faniliği anlatılmak istenmiştir. Halûk İpekten bu beyti şerh ederken, "Beyitte bir gonca mazmunu verilmiştir: Kan, dem, felek, bir iki gün bir araya gelince

goncayı işaret ederler. Goncanın bağı kanla doludur. Yuvarlak (felek) ve ömrü kısadır, bir iki gün sonra açılır ve gül olur." der (İpekten 1973: 157).

Ey gül gamında eşk ruh-ı zerdım etdi âl
Bildirdi ola sûret-i hâlim sabâ sana
(Fuzulî 17/6)

Beyitte, gül, önce istiare yoluyla sevgilin-in yanağı veya doğrudan sevgili; bildirmek kelimesiyle düşünüldüğünde kulak yerinde kullanılmıştır. Gülün sarı kırmızı açması, âşığın sarı yanağının kanlı gözyaşları ile kırmızlaşması sebebine, hüsn-i taliline dayandırılarak, eşk, ruh-ı zerd ve al kelimeleri üzerinde bir gül-i ra'nâ mazmunu oluşturulmuştur (İpekten 1973: 85). Beytin gizli mesaj yönünden mazmunu ise, âşığın çektiği acılardan sevgilinin haberdar olması isteğidir.

Nâilî dâğım bu hasretten ki âhım gösterür
Reng-i hâkisterde pâ-ber-câ bu gerdûnı bana
(Nâilî 5/5)

Nâilî, hasret acısıyla yaralıdır ve âh eder; bu ruh hali içerisinde gökyüzünü kül, toprak veya bülbül renginde ve ufukta ayağı yere basmış bir şekilde görür. Şairin içinde bulunduğu ruh hali sebebiyle, dünyayı kapkara görmesi, benzetme ve hüsn-i ta'lil üzerine kurulmuş bir hayal, ikinci maddeden bir mazmun olabilir. Dâğ, hasret, âh, hâkister, gerdûn kelimeleriyle bir gurub çağrışımı, yani mazmunu; yine dâğ ve hâkister kelimeleriyle bir gül ve bülbül çağrışımı, mazmunu yapması, biraz daha gizli benzetme ve ilgilere dayalı birer mazmundur. Gurub vakti havanın biraz kararıp kızardığı, güneşin kızarıp battığı, hasrete düştüğü bir zamandır. Dâğ (yara), kırmızı ve yuvarlaktır, hem batan güneşi, hem de havanın kızılığını; âh ve hâkister, gökyüzünün, hafif kararmasını; hasret de güneşin ayrılığını çağrıştırır; bütün bu ilişkileri düşündüğümüzde gözümüzün önünde bir gurub hayali, mazmunu oluşur. Dâğ, aynı zamanda, yuvarlak, ortası siyah,

kenarları kırmızı bir gül gibidir; hakister kelimesinin bir anlamı da bülbüldür, ikisini beraber düşündüğümüzde bir gül ve bülbül mazmunu oluşturur. Beyte gizli mesaj, esas maksat yönünden baktığımızda da şair, çok hasret acısı çektiğini anlatmak istemiştir.

Görüleceği gibi örneklerimizin tamamına yakını Haluk İpekten'in şerhlerinden seçilmiştir. Şerhlerinde mazmun konusuna özel bir hassasiyet gösteren İpekten, Şeyh Galib'in aşağıdaki beytini şerh etmiş, ancak herhangi bir mazmuna işaret etmemiştir (İpekten 1996: 64-65).

Lisân-ı hâldir minkâr-ı murg-ı şem'a pervâne
Suhen-sâz-ı hamûşî hem-zebân ister mi ister yâ

Bu beyitte şem', pervâne, hamûşî, lisân-ı hâl kavramlarının tenasübüyle bir sema mazmunu vardır denilse, yanlış mı söylenmiş olur? Burada, pervanenin döndüğü gibi sessizce dönüp, sema ederek, hal diliyle tutkusunu sevgiliye ifade etme hayali algılanabilir; üstelik Mevlevî dedesi olan Şeyh Galib'in beytinde. Şeyh Galib'in böyle bir hayal yaratmak isteyip istemediğini nereden bileceğiz, bunun ortak bilimsel bir ölçütü nasıl konulacak? Artık bu soruların cevabının bulunması gerekmektedir.

5.4. Gizli Mesaj

Mazmunun bir anlamı da, sözün içerisine gizlenmiş olan gizli mesaj, gizli maksat, sözün özündeki dolaylı anlamdır. Divan şairleri de mazmun kelimesini en çok bu anlama gelecek şekilde kullanmışlardır. Fuzulî de meşhur Şikâyetnamesi'nde "beratımın mazmunu" derken, sözün özündeki anlamı, esas maksadı kastediyordu. Şahin Uçar "Ma'nâ ve Mazmun", Mine Mengi "Mazmun Üzerine Düşünceler" başlıklı yazılarında kavramın bu yönüne de dikkat çekmişlerdir (Uçar 1994: 178-221; Mengi 2000: 45-61).

Sıhr ü efsûn ile dolmuşdur derûnun ey kalem
Zülfî Hârûnun demek mümkün ki nâl olmuş-

tur sana (Nedîm 2/3)

Nedim, kalemini över görünse de, aslında mürsel mecaz yoluyla kaleminden çıkan şiirlerinin çok büyüleyici olduğunu anlatarak, şairliğini övmek istiyor. Kamış kalemin içindeki lifler de, sihir ustası kabul edilen Hârûn'un saçının telleri gibi hayal edilmiştir.

Tûp-ı âh-ı inkisâra pâydar olmaz yine

Kışver-i câhun nice sengîn-hisârın görmüşüz
(Nabî 319/3)

Nabî beyitte, kalbi kırılan insanların çektiği âhı, top; güçlülerin korunaklarını, taştan kaleler gibi hayal ederken esasen; hiç kimsenin kendi gücüne güvenerek haksızlık yapmaması, gönül kırmaması, ah, beddua almaması gerektiğini; toprakla yıkılmaz gibi görünen kale duvarlarının, korunakların mazlumun âhı, bedduası sebebiyle yıkılıp yok olabileceği öğüdünü vermek istemiştir.

6. Bir Beyitte Toplu Bakış

Buraya kadar ortaya konulmaya çalışılan divan şiirindeki mazmun anlayışı ve divan şairlerinin yarattıkları ortak hayaller ve bunların tasnifi meselesine Nâilî'nin bir beyti üzerinde bütün olarak bakabiliriz:

Yem-i âteş-hurûş-ı dilde oldukça sükûn peydâ
Eder her dâğ-ı hasret tende bir gird-âb-ı hûn peydâ

Teşbih ve istiare sanatlarıyla gönülle, deniz; coşkuyla, dalga; girdapla, yara arasında benzerlik ilişkisi kuruluyor. Bazı nesneler ve kavramlar arasında değişik yönlerden bir ilişkinin kurulması, diğer bazı insanların düşünce, hayal dünyalarında da karşılık buluyor ve kalıcı hale geliyor. Âşığın çektiği aşk acıları yüzünden yanık, ıstıraplı, coşkulu, zaman zaman da sakinleşen gönlünün durumunu anlatabilmek için, deniz benzetmesinden daha güzel bir şey olamaz. Bu çok fazla derin olmasa da sözü dolaylı, örtülü bir söyleyiş sayılır. Bu hayali ilk defa kimin yakaladığını tespit edebilmemiz zor olsa da, ilk kullanıldığında bir biki mazmun

sayılmış olmalı. Şairler duygu ve düşüncelerini daha iyi anlatabilmek için tabiat ve hayat gerçeklerinden yararlanmışlar, onlardan örnekler getirmişler; zaman zaman da onlara yepyeni anlam ve fonksiyonlar yüklemişlerdir. Divan şiiri doğrudan tabiatı ve içinde yaşadığı toplumsal hayatı, kendi zengin hayal dünyasını simgeleyecek motif olarak kullandığından; somut kavramları, soyutlayarak bir imaj dünyası yarattığından; tabiat ve sosyal hayattan hareketle bakıldığında, dünyanın en kolay anlaşılabilir kaplı şiiri sayılabilir. Nefî de,

Bâ-husûs istedigim şekle korum mazmûnu

Gerçi mâhiyyet-i endişeyi tağyir edemem
(Nefî 83/4)

derken, tabiat ve hayat gerçeklerinin aslını bozmadan, onu istediği şekle sokabileceğini, onun üzerinde yeni hayal unsurları, mazmunlar yaratabileceğini söylüyordu.

Gönlün denize benzetilmesi hayali gibi bazı benzetmeler günlük dile de taşınmış olabilir; ama divan şiiri çevresinde, gönül ve denize ne gibi anlam ve hayaller yüklediğini bilirsek, bu beyti daha iyi anlayabiliriz. Bu durumda, en azından bir topluluk içerisinde kabul görmüş, bir bakıma onların meslek argoları olarak yaygınlaşmış hayaller mazmun sayılabilir.

Haluk İpekten, bu beyti şerh ederken, "Dâğ-girdâb-hûn kelimeleri bir gül mazmunu; yem-âteş-hurûş-sükûn da bir gülîstân mazmûnu veriyor: Dâğ, gülün ve gelinciğin ortasındaki siyah tohumlardır. Dâğ aynı zamanda yara anlamındadır. Yara, yuvarlaklığı ve kırmızılığı ile dâima güle benzetilir. Girdâb-ı hûn da gülün kırmızı, kıvrıntılı ve yuvarlak şeklini verir. Bitkiler ilkbaharda yerden coşkunluk içinde, ama sessizce çıkarlar. Buna hiçbir şey engel olamaz. Deniz halinde bir kırmızılık, güller ve gelinciklerle örtülü gülîstandır." der (İpekten 1991:109-110). Hayat ve tabiat gerçek-

lerini göz önünde bulundurduktan sonra, yaratılan bu hayale itiraz mümkün değildir; görüldüğü gibi yine birtakım benzerliklerden hareketle bu mazmun oluşturuluyor; ancak iyice düşünüp, hayal gücünü zorlamadan bu benzerlik ve ilişkileri kurmak zor. Eğer gerçekten şair de bizim anladığımız gibi söylemek istemişse gerçek mazmun bu olmalı, çünkü bu oldukça örtülü bir söyleme yoludur.

Halûk İpekten, "Beyitte sözü edilen hasret, tasavvufî anlamıyla Tanrı'ya kavuşmanın, fenafillaha ermenin hasretidir. Gönlün çektiği acıların vücudu yaralaması, Nailî'nin maddî bağlardan kurtulamadığını, tasavvufî başarıyla olamadığını gösteriyor. Anlaşıldığına göre şair fenafillahtan uzaktır ve ancak hasretini duymaktadır." der (İpekten 1991: 109). Mazmunun bir anlamı da, beytin içindeki esas düşünce, maksatsa ve divan şairleri de çok zaman bu anlamda kullanmışlarsa, bu beytin anlam yönünden mazmunu için, şairin fenafillah arzusu diyebiliriz. Böylece, beyitteki gönül kelimesine, mana; ten kelimesine madde, kesret gibi tasavvufî ilgili yepyeni anlamlar yüklenmiş oluyor. Sonradan yüklenmiş, ama bu dünyanın içinde olanlarca yadırganmayan bu anlamlar da bir çeşit mazmun, yani divan şairlerinin gizli bir üst dilleridir.

7. Sonuç

Mazmun en geniş anlamıyla, sözü örtülü, dolaylı söyleme şekli; divan şairlerinin ortak hayal dünyaları, üst dilleri ve değişmez üsluplarıdır. Mazmun, divan şairlerinin kendi söz varlıkları içerisinde de yer alan; saha ile meşgul olanlar tarafından çok bilinen, çok kullanılan, hakkında çok söz söylenen bir terim gibi görünmesine rağmen; tam bir tanımlı yapılamayan, anlam ve kapsamı hala tartışılan bir kavramdır. Şairlerin kendi söylemlerinden, uzmanların değerlendirmelerinden hareketle, mazmunun dört farklı tipte görülebileceği sonucu-

na vararak, tartışmaya katılmak; sesli düşünerek, düşüncelerimizi ilgililerle paylaşmak istedik; ancak konunun tartışılma ihtiyacı devam etmektedir.

KAYNAKLAR:

- Açıkgöz, Namık (1991), "Klasik Şiirin Yenilik Arayışları", Dergâh, II. cilt, 21. sayı, Kasım.
- Ahmed Vefik Paşa (2000), Lehçe-i Osmanî, (Hz. Recep Toparlı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Cevdet Paşa (2000), Belâgat-ı Osmâniyye, (Haz. Turgut Karabey, Mehmet Atalay), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akkuş, Metin (1993), Nefî Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akün, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 9. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, Kenan (1990) ve diğerleri, Fuzûlî Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ali Seydî (1330), Resimli Kâmûs-ı Osmânî, İstanbul.
- Bilkan, Ali Fuat (1997), Nâbî Divânı I- II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Cansever, Sıddık (1999) ve diğerleri, Osman Nevres Divânı Transkripsiyonlu Metin, Balıkesir, (Balıkesir Üniversitesi, basılmamış bitirme tezi).
- Çavuşoğlu, Mehmet (1984), "Mazmûn" Türk Dili, 33. yıl, XLVIII. cilt, 388-389. sayı, Nisan-Mayıs.
- Çıpan, Mustafa (2003), Fasih Divânı İnceleme-Tenkidli Metin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit (2000), Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dilçin, Cem (1991), "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelenmesi", Türkoloji Dergisi, XI. cilt, 1. sayı, Ankara.
- Erdoğan, Kenan (1998), Niyâzî-i Mısırî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânı Tenkidli Metin, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gülhan, Abdülkerim (1996), Hakanî Mehmed Bey

Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkidli Metni, Ankara, (Gazi Üniversitesi, basılmamış doktora tezi).

Hüseyin Kazım Kadri (1943), Türk Lugatı, III. cilt, İstanbul.

Hüseyin Remzi (1305), Lugat-ı Remzi, II. cilt, İstanbul.

İpekten, Halûk (1993), Bakî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Akçağ Yayınları, Ankara.

İpekten, Halûk (1973), Fuzulî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara.

İpekten, Halûk (1990), Nâilî Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.

İpekten, Halûk (1991), Nâilî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Akçağ Yayınları, Ankara.

İpekten, Halûk (1996), Şeyh Galib Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Akçağ Yayınları, Ankara.

İz, Fahir (1999), Eski Türk Edebiyatında Nazım, Akçağ Yayınevi, Ankara.

Kalkışım, Muhsin (1994), Şeyh Gâlib Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kaplan, Mehmet (1979), Hikaye Tahlilleri, Dergah Yayınları, İstanbul.

Karaaloğlu, Seyit Kemal (1983), "Mazmun" maddesi, Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, İnkilap ve Aka Kitabevi, İstanbul.

Levend, Ağâh Sırrı (1980), Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, Enderun Kitabevi, 3. basım, İstanbul.

Macit, Muhsin (1997), Nedîm Divânı, Akçağ Yayınları, Ankara.

Macit, Muhsin, "Muhteva Yapısı", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yayınevi, Ankara 2002.

Mehmed Salahî (1313), Kamus-ı Osmânî, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul.

Mengi, Mine (2000), "Divan Şiir Dilindeki Mana, Mazmun, Nükte Kelimeleri Üzerine Bir Değerlendirme", Divan Şiiri Yazıları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Mengi, Mine (1991), "Divan Şiiri ve Bîkr-i Mâ'nâ", Dergâh, II. cilt, 19. sayı, Eylül.

Mengi, Mine (1992), "Mazmun Üzerine Düşünceler", Dergâh, III. cilt, 34. sayı, Aralık.

Mengi, Mine (2000), "Mazmun Üzerine Düşünceler", Divan Şiiri Yazıları, Akçağ Yayınları, Ankara.

Mermer, Ahmet (1991) 1991, Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkidli Metni, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Mermer, Ahmet ve Keskin, Neslihan Koç (2005), Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Akçağ Yayınları, Ankara.

Mualim Naci, İstilahat-ı Edebiyye Edebiyat Terimleri (Haz. Alemdar Yalçın, Abdülkadir Hayber), Akabe, ?, ?.

Mütercim Asım(1230-1233), Kamus Tercümesi (Okyanus Tercümesi) I-III, İstanbul.

Onay, Ahmet Talat (1992), Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı, (Haz. Cemal Kurnaz), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Pala, İskender 81993), "Mazmunun Mazmunu" Dergâh, III. cilt, 35. sayı, Ocak.

Pala, İskender (2000), "Mazmun", Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Cilt 1-2, Akçağ Yayınları, Ankara.

Şemseddin Samî (1978), Kamûs-ı Türkî, Çağrı Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976), 19 uncu Türk Edebiyatı Tarihi, 4. baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

Tarlan Ali Nihat (1981), Edebiyat Meseleleri, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986), "Mazmun" maddesi, 6. cilt, Dergah Yayınları, İstanbul.

Türkçe Sözlük (1998), "Mazmun", Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (2003), 28. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Uçar, Şahin (1994), "Ma'nâ ve Mazmun", Tarih Felsefesi Yazıları, Vadi Yayınları, Ankara.

Üzgör, Tahir (1991), Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Divân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.



XVI. Yüzyıl Tezkiretü's-Şu'ara ön Sözlerinde Şiir ve Şair Kavramı

Yrd. Doç. Dr. Aysun EYDURAN

Adnan Menderes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

ÖZET

Klasik Türk Edebiyatının en önemli eserleri arasında yer alan tezkireler, hem söz konusu şairin hayatı, sanatı ve eserleri, hem de tezkirecinin ve dönemin edebî anlayışı ve değerleri hakkında önemli bilgiler içermektedir. Tezkirelerin "Mukaddime" (Ön Söz) bölümleri de tezkirecinin olduğu kadar, dönemin edebî anlayış ve değerlerini yansıtmaktadır. Tezkireci bu bölümde özellikle "şiir" ve "şair" kavramı üzerinde durarak, "şair kimdir, şiir nedir, güzel şiir nasıl olmalıdır, toplumda şiirin yeri ve önemi var mıdır?" gibi soruları cevaplamaya çalışmaktadır. Bildiride, XVI.yüzyıl tezkiretü's-şu'arâ ön sözlerinde tezkirecilerin bu sorulara verdikleri cevaplar belirlenmeye çalışılmaktadır.

Türk edebiyatının önemli bir evresini kapsayan Klasik Türk Edebiyatı döneminde "nazmın kusurlarını gösterme"ye dayalı "ilm-i nakd" adında bir ilmin yanı sıra (Özön 1963: 548, Tâhirü'l-mevlevî 1973: 113, Yetiş 1985: 199, TDEA 1998: 8/308) o dönemin şair, şiir ve sanat anlayışını, düşünce, görüş, eğilim ve alışkanlıklarını, zevk ve değer yargılarını, bazen doğrudan bazen de çeşitli benzetme ve mecazlarla dolaylı olarak değerlendiren belâgat kitapları, divanlar, tezkireler, nazire mecmuaları, mesneviler, tarihler ve sözlükler gibi çok sayıda edebî ürünler vardır. Bu edebî ürünler arasında yer alan şair tezkireleri, şairlerin hayatı, sanatı, eserleri ve dönemin edebî anlayış ve değerleri hakkında önemli bilgiler içermektedir (Tölase 1983: VIII-IX, Macit 1993: 5, İsen 1997: 1-34, Çetindağ 2002a: 109-132, 2003: 79-114, 2002b: 187-201, 2002c: 37-52). Özel-

likle XVI.yüzyıl tezkirecileri, eserlerinin ön söz bölümünde dönemin şair ve şiir anlayışı, sözün önemi, şiirin kaynağı, biçim ve içerik bakımından özellikleri, vezin, kafiye ve hayal dünyası gibi konular üzerinde durmaktadır. Bu bakımdan şair tezkireleri, doğrudan edebî eleştiri eserleri olmamakla birlikte dönemlerinin edebî eleştirisini en iyi yansıtan eserler arasında yer almakta; tezkireci de bir eleştirmen olarak kendini göstermektedir.

Çalışmada XVI.yüzyılda Anadolu sahasında Sehî Bey (ö.1548)'in 1538'de yazdığı Heşt-Behişt (Kut 1978), Latîfî (ö.1582)'nin 1546'da yazdığı Tezkiretü's-şu'arâ ve Tabsiratü'n-nüzemâ (Canım 2000), Âşık Çelebi (ö.1571)'nin 1568'de yazdığı Meşâirü's-şu'arâ (Kılıç 1994), Ahdî (ö.1593)'nin 1593'de yazdığı Gülşen-i Şu'arâ (Solmaz 2005), Hasan Çelebi (ö.1604)'nin 1585'de yazdığı Tezkiretü's-şu'arâ (Sungurhan Eydurhan 1999) ve Beyânî (ö.1597)'nin 1597'de yazdığı Tezkiretü's-şu'arâ (Sungurhan 1994) adlı eserinin ön söz bölümü "şiir" ve "şair" kavramı bakımından değerlendirilmiş; tezkirecilerin "şair kimdir, şiir nedir, güzel şiir nasıl olmalıdır, toplumda şiirin yeri ve önemi var mıdır?" gibi sorulara verdikleri cevaplar; şiir ve şair konusunda esas aldıkları ilke ve ölçütler belirlenmiştir.

Tezkireciler eserlerinin ön söz bölümünde, şiir ve şair kavramından önce konuşma yetisinin önemine ve sözün

yüceliğine dikkat çekmektedir. Âşık Çelebi konuşma yetisinin önemini "İnsanı yarattı, ona konuşmayı öğretti"¹, "Bize kuşların dili öğretildi"², "Ey Davud ailesi! Şükredin, kullarımdan şükredenler pek azdır"³ şeklinde birçok âyetle vurgularken (Kılıç 1994: 1), "Güftâr-der-güftâr" başlığı altında da sözün yüceliğini Allah'ın ilk olarak levhi ve kalemi yaratmasıyla, Elest toplantısında Allah'ın ruhlarla, ruhların da Allah'a söz ile cevap vermesiyle (Kılıç 1994: 3); peygamberlere vahyin, padişahların adaletinin, işveli güzellerin nazının, aşıkların yalvarış ve yakarışlarının hep söz ile olmasıyla anlatmaya çalışmaktadır (Kılıç 1994: 4-6).

Latîfî, Acem şairlerinden birinin söz için dediklerini "Söz Cibril'in kanadının sesi, İsrail'in ruh bağışlayan nefesindendir. Söz, gökten bu özellikleriyle gelmiş, iyiler için yere inmiştir" şeklinde aktarmaktadır (Canım 2000: 76). Tezkirecilere göre insanı, diğer yaratılanlardan üstün kılan en önemli unsur sözdür; ancak söz, insanı yücelttiği gibi küçültüp, kötü durumda da bırakabilir (Kılıç 1994: 7, Sungurhan 1994: 1, 1999: 2).

Latîfî, "Der Beyân-ı Fazilet-i Kelâm-ı Mevzûn ve Meziyet-i Şu'arâ-i Hikmet-peyâm-ı Sîhr-nümûn" başlığı altında şiirin faziletlerinden söz ederken (Canım 2000: 74), tarih kitaplarında yazılı olduğu gibi Kâbil'in Habil'i öldürmesi üzerine ilk şiiri Hz. Âdem'in söylediğini açıklamaktadır. Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkiresi'nin ön söz bölümünde, Hz. Âdem'in oğlu için söylediği sanılan şiir "Yörelere ve orada yaşayanlar değişti, evrende yaşayanlarsa çok hoyratlaştı. Zulme uğrayarak mezara konan öldürülmüş oğlu Hâbil'e yazık. Her şeyin rengi ve tadı farklılaştı. Güzeli yüzlerin

gülümseyişi azaldı"⁴ biçiminde yer almaktadır (Kılıç 1994: 11, Canım 2000: 79). Latîfî, Hz. Adem'in Süryanice konuşurken, bu beyitlerin Arapça oluşunu, "Allah'ın Hz. Âdem'e her şeyi bildirmesinden, ya da tarihçilerin Süryani dilinden Arapçaya çevirmelerinden kaynaklandığı" şeklinde açıklamaktadır. Bir başka inanışa göre bu şiir, yedinci felekte bir melekten ortaya çıkmıştır (Canım 2000: 79). Âşık Çelebi, Latîfî'nin söylediklerine ilaveten, zamanla bu şiirin Arapça ve Süryanice şiir söyleyen Ya'rub bin Kahtân'a ulaştığını, onun da bazı değişiklikler yaparak tekrar yazdığını ileri sürmekte ve bu şiir üzerine söylenen doğruların Keşşâf'ta bulunduğunu belirtmektedir (Kılıç 1994: 11). Âşık Çelebi'ye göre Hz. Adem'den başka, Hz. Yûsuf ve seçilmiş diğer peygamberlerin bazıları şiir söylemiştir. Hatta Hûd, Semûd, Ad, Şeddâd, Süleymân, Zülkarneyn ve belki de Nûh döneminde şiir söylenmiştir (Kılıç 1994: 15-20). Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi, eserlerinde İslamiyetten önceki Arap şairlerinin, beğenilip Kabe duvarına asılmış bulunan yedi kasidesinden (Seb'a-i Mu'allaka) ve İmrû'l-kays'tan da söz etmektedir (Kılıç 1994: 20, Sungurhan Eyduran 1999: 10).

Tezkireciler, Allah'ın Arapları belâgatle diğer uluslara üstün kıldığı gibi onların içinde Kureys kabilesini ve onların arasından da Benî Hâşimî ve Hz. Muhammed'i "Ben Arapçayı en fasîh konuşanım, ben Kureysliyim" sözü gereğince yücelttiği konusunda birleşmektedir (Solmaz 2005: 79, Kut 1978: 75, Canım 2000: 78, Sungurhan 1994: 1). Ayrıca tezkire yazarları "Şairlere sapıklar uyarlar"⁵ (Kılıç 1994: 29, Sungurhan 1994: 1), "Biz Muhammed'e şiir öğretmedik,

öğrenmesi de gerekmez"⁶ (Kılıç 1994: 2, Sungurhan Eyduran 1999: 2), "O kendiliğinden konuşmamaktadır"⁷ (Kılıç 1994: 2, Sungurhan Eyduran 1999: 10), "Onun sözü kendine vahy olunandan başka bir şey değildir"⁸ âyetleriyle Hz. Muhammed'in şairler topluluğuna dahil olmadığını özellikle belirtmektedir (Kılıç 1994: 1, Canım 2000: 78, Solmaz 2005: 80).

Latîfî nice yüce âyetlerin remel, hezec ve mütekârib vezinlerde olmakla birlikte Kur'an'a "manzum" demediğini belirtirken, Kur'an'ın vezinli olduğunu söylemenin insanı doğru yoldan çıkarmadığını ve vezinli söz söylemenin bir kusur olarak algılanmaması gerektiğini "Eğer vezin bir eksiklik nedeni olsaydı, Kur'an'da yer almazdı" sözüyle aktarmaktadır (Canım 2000: 77). Hatta Latîfî, şairlerin, Hz. Muhammed'e ilham bilgisiyle vezinli ve manzum na'flar ve övgüler söyleyip onun huzurunda okuduklarını, hiçbirini "bu yasaktır, gidin, okumayın, bu meşru değildir" diyerek geri çevirmediğini; kaside ve gazel ulaştıran şairlere incinip, onları kimseye şikayet etmediğini, onlara değer verdiğini, belki binlerce ihsanlar ile her birine hediyeler verdiğini ifade ederek şiirin şanının yüceliğini açıklamaya çalışmaktadır (Kılıç 1994: 28, Canım 2000: 80).

Âşık Çelebi, Hz. Muhammed'e şiirle ilgili düşünceleri sorulduğunda onun bu soruyu "Şiir: güzeli güzel, çirkini çirkin bir sözdür"⁹ (Kılıç 1994: 32, Canım 2000: 108) şeklinde ve bir rivayette de şiirin konusunun Allah'ı ve peygamberi övmenin yanı sıra "Şiirde hik-

met var"¹⁰ olarak cevapladığını kaydetmektedir (Kılıç 1994: 30; Sungurhan Eyduran 1999: 10, Canım 2000: 78). Âşık Çelebi, Kureys kabilesini hicvetmek isteyen şairlerin Hz. Muhammed'den izin istediklerini, onun ise "Onları hicvet. Nefsim elinde olan Allah'a yemin olsun ki, senin bu hicvin onlara çok ağır gelecektir" şeklinde buyurduğunu ve Kâzî Beyzâvî'nin "Şairlere sapıklar uyarlar"¹¹ (Kılıç 1994: 29) âyetinin altında "Sadece iman edenler, iyi iş yapanlar ve Allah'ı çokça zikredenler hariç"¹² (Kılıç 1994: 32) âyetinin tefsirini açıkladığını; Hanbelîzâde'nin de "Şiir dalgalı bir denizdir. Bazı şeyleri yutarken, bazı şeyleri dışarı fırlatır. Şiir vardır, misk gibi ruhumuzu okşar. Şiir vardır, tabakhanedeki misk gibidir"¹³ dediğini söz konusu etmektedir (Kılıç 1994: 32-33).

Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkiresi'nin ön söz bölümünde, dört halifenin ve bazı sahabe'nin halk arasında bilinen manzum sözlerinin ve "Allah'ım hakkımızdaki taksimatına razı olduk. O bize bilgi, düşmanlarımıza mal verdi" beytinin Hz. Ali'ye ait olduğu yer almaktadır (Canım 2000: 81). Ayrıca Hz. Âişe'nin irticalen şiir dediği, Hz. Fâtıma'nın Hüseyin'in beşiğini sallarken tegannî itmeği uygun gördüğü, Hz. Hüseyin için Kerbela şiiri söylendiği, çoğu büyük alimlerin şiirlerinin dilden dile dolaştığı, vasiyetlerini bile şiirle yazdıkları belirtilmektedir (Kılıç 1994: 33-57).

Âşık Çelebi, "Leff ü Neşr Der-nazm u Nesr" başlığı altında "söz elbisesi"ni "düz yazı" ve "şiir" olarak ikiye; düz yazıyı "a'lâ"

1 "Halaka'l-insân %alleme'hü'l-beyân" Rahman 3-4.

2 "mantika't-tayri " Neml 16.

3 "%melû

4 "Tegayyeretiz-zemânu ve men %aleyhâ/Fe-vechû'l-arvı mugberrun kabîhu Tegayyera küllu Zîta%min ve levnin/Ve kalle beşâsetü'l-vechi's-sabîhu Ve Kâbilu eZâka'l-mevte Hâbil/Fe-vâ hüznü lekad fukide'l-melîhu"

5 "ve's-şu'arâu yettebi'uhumu'l-gâvûne" Şuara 224.

6 "mâ 'allemnâhu's-ş'ira ve mâ-yenbagî lehu" Yâsîn 69.

7 "ve mâ yantiku% anil'-hevâ " Necm 3.

8 "inne hüve illâ vahyîn yûhâ " Necm 4.

9 "hüve kelâmun fe-hasenuhu hasenun ve kabîhuhu kabîhun"

10 "inne mine's-ş'iri le-hikmeten" Buhârî: Edeb 90; Ebu Dâvud: Edeb 95, (5010); Tirmizî: Edeb 69 (2847); İbnu Mace: Edeb 41, (3755).

11 "ve's-şu'arâu yettebi'uhum el-gâvûne" Şu'arâ 227.

12 "ille'l-leZîne âmenû ve %amilu's-sâlihâti ve Zekeru'llâhe keciren ve'n-tasarû min-ba%di mâ zulimû " Şu'arâ 227.

13 "E's-ş'iru ke'l-bahri fi telâtumihi/Mâ beyne melfûzini ve sâbigihi Ve minhu ke'l-miski fi letâyimihî/Ve minhu ke'l-miski fi medâbigihî"

ve "ednâ"; şiiri de "sâfil" ve "âli" diye tekrar ikiye ayırmakta; "alâ"yı "beyânla müsem-mâ" görmekte ve şiirde esas istenilenin "âli" olduğunu açıkça dile getirmektedir (Kılıç 1994: 7). Âşık Çelebi, "Der-beyân-ı Bedî' Der-ma'ânî-i Beyan" başlıklı bölümde şiir ve düz yazı arasında karşılaştırma yapmakta; düz yazıyı derin bir denize, ferahlık veren bir alana, her çeşit meyvenin yenebileceği bir eğlence toplantısına, her çeşit kadehle içilebilecek şaraba; kalemi de kayığa ben-zetmektedir (Kılıç 1994: 7). Ayrıca Âşık Çelebi, bazıların bir beyte şiir değil de "recez"¹⁴ dediğini ve bazıların da recezi şiir olarak kabul etmediğini; bir söze şiir denilebilmesi için şiirin gerekli kurallarına ve bilinen aruz vezinlerine uygun olması gerektiğini belirtmektedir (Kılıç 1994: 22-23).

Hasan Çelebi, Âşık Çelebi gibi "düz yazı" ve "şiir" olarak ikiye ayırdığı söz incisinin ikinci bölümünün övülmeye layık olduğunu; büyük ve taze inci tanesi olan şiirin, denize ihtiyaç duyduğunu ve onu anlayabilmek için de aruz bilgisinin gerektiğini; şiirin bir balık olduğunu ve denizden ayrılmadığını, bir derya sahibi olmasından dolayı "bahr"dan (deniz ve aruzda aslı vezinlerle ondan doğan vezinler) çıkarsa hayat bulamayacağını belirtmektedir. Hasan Çelebi, şiiri inci ve balığın dışında "rakkâs, üstâd-ı gûyende, cânbâz-ı sihr-bâz, sayrafi-i nakkâd"a benzetmektedir (Sungurhan Eyduran 1999: 31-32).

Sehî ve Latîfî şiiri "ilhâm" olarak tanımlarken (Kut 1978: 75, Canım 2000: 75); Latîfî, Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde şiir için "velilik ürünü", "keşif ve kerâmet izi" dendiğini de kaydetmektedir (Canım 2000: 76). Âşık Çelebi, eserinde şiirin Kâzî Tefsirindeki tanımını "istenilen ve nefret edilen hayaller-

den oluşandır" şeklinde vermektedir (Kılıç 1994: 23-24). Beyânî de şiiri belagat kurallarına uygun "ölçülü, uyaklı ve muhayyel sözdür" diye tanımlamaktadır (Sungurhan 1994: 1).

Sehî'ye göre bir şiirin güzel olabilmesi için orijinal fikirler içermesi gerekmektedir (Kut 1978: 75). Bu tarz şiir yazan şairler, bu alanın usta kişilerince beğenilmekte ve bunlar önemli kitaplara alınmaktadır (Kut 1978: 76, Sungurhan 1994: 2). Latîfî ve Beyânî "şiirin en güzeli, en yalanıdır" gereğince içinde çokça yalan barındıran şiiri güzel olarak kabul etmektedir. Onlara göre bu durum, şiirin derecesinin yüce olmasına aykırı değildir (Sungurhan 1994: 1, Canım 2000: 78). Beyânî de şiirde ilk yalan söyleyenin "Mühehel" adında bir şair olduğunu ve onun "Rüzgâr olmamış olsaydı, Necid halkının dediklerini duyardım" dediğini kaydetmektedir. Hatta bir şiirde yalan ve abartı/mübalağa olmadığında, sadece ölçülü ve uyaklı diye ayıplanıp, kusurlu bulunduğu da söz konusu edilmektedir (Sungurhan 1994: 1).

"İşâr-der-meziyyet-i Mertebe-i Eş'âr" başlığı altında, sözlükte şiire "ilm-i dakîk" dendiğini belirten Âşık Çelebi'ye göre bir mısraya şiir denebilmesi için sadece vezin ve kafiye'nin olması yeterli değildir, bu mısranın derin bir hayal de barındırması gerekmektedir (Kılıç 1994: 8-9). Âşık Çelebi, şairlerin önde gelenleri arasında yer alan Aristo'nun vezin ve kafiye'yi şiirin temel direği olarak görmediğini; ancak halk arasındaki alışkanlığa göre şiirde ölçü ve kafiye'nin muteber olduğunu; hayal ve hayalsizlik, doğruluk ve yalan gibi unsurları içerip içermediğine hiç dikkat edilmediğini (Kılıç 1994: 8-9) ve kendine has hayal içeren şiirin "rengîn-edâ"ya sahip olduğunu kay-

detmektedir (Kılıç 1994: 67).

"Der-Beyân-ı İllet-i Şîr-Goften-i Şu'arâ ve Vech-i Nazm-kerden-i Elfâz u Ma'nâ" başlığı altında Latîfî, şairlerin esas görevlerinin her şeyin yaratıcısını övmek olmakla birlikte ve İlâhî aşka giden yolun yine mecâzî aşktan geçtiğine dikkat çekmektedir (Canım 2000: 81-83).

Âşık Çelebi'ye göre "ileri gelenlerin aşk keyfiyetinde, arzu, istek durumlarında, sevgiliyi övmeye, rakibi çekistirmede, kavuşma hikâyesinde ve şikâyet zamanında; bir başkasını aşırı derecede övme ve yermede" vs. bütün bunların tercümanı şiirdir (Kılıç 1994: 12). Hasan Çelebi de şiirin konusunu ve etkisini çeşitli benzetme ve mecazlarla ifade etmektedir. Ona göre hakikatler hazinesi ve inceliklerle dolu sözler, aşk, sevgi ve arzuları, yüce ve güzel olanların övgüsünü, ayrılık ve kavuşmayı tekrarlamakta; gönlün beğendiği söz ve nasihatler gaflet uykusunda olanları uyandırmaktadır (Sungurhan Eyduran 1999: 32).

Sehî ve Latîfî'ye göre şairler "küçük şeyleri inceleyen ve kılı kırk yaran, güzel söz söyleyen "alemin nüktecileri" ve "sözün beyleri"dir. Ona göre usta şair "ölçülü/vezinli" söz söyleyebilmenin yanı sıra "fasîh" ve "belîğ" söz de söyleyebilmelidir (Kut 1978: 75, Canım 2000: 75). Nizâmî'nin Hamse'sinin bir bölümünden alıntı yapan Latîfî, "Sözleri dizen şairler, iki âlemin hazinelerini nazma çekerler. Hazine kapısının has kilidi şairlerin dili altındadır. Şairler, arşın bülbülleridir, diğer insanlar bunlara nasıl benzerler" (Canım 2000: 75) diyerek şairleri, Sehî ve Beyânî gibi diğer insanlardan üstün tutmaktadır (Kut 1978: 75; Sungurhan 1994: 1). Âşık Çelebi şairi, şiirin gerektirdiği şartlara, kanunlara ve şiirin vezinlerinden söz eden ilme uyan kişiler olarak tanımlamaktadır (Kılıç 1994: 13-14). Ahdî ve Hasan Çelebi de şairi belagat ve fesahat sahibi hoş üsluplu

kişi olarak tarif etmektedir (Sungurhan Eyduran 1999: 30, Solmaz 2005: 88). Ancak Hasan Çelebi'ye göre bir şairin ayrıca "ibdâ" ve "ihtirâ" gibi yaratıcılık özelliğine sahip olması gerekmektedir (Sungurhan Eyduran 1999: 30).

Beyânî'ye göre bazı insanların güzel söyleme ve yazma yetisi, ölçülü söz söylemeye uygun olmayabilir; başka işlerde anlayış ve kavrayışında bir kusur yok iken şiir söyleme kabiliyeti olmayan kişi ne kadar heveslense de başaramayabilir; bazıları ise hiç çalışmadan şiir söyleme becerisine sahip olabilir ve birazcık çalışmayla, sahip olduğu o yetiyi olgunlaştırabilir. Beyânî için başarılı şair şiirinde "yalan"a ve "abartma"ya yer verendir (Sungurhan 1994: 1).

Şairlerin belagat ve fesahat sahibi olmaları konusunda birleşen tezkireciler arasında, şair kavramı üzerinde en ayrıntılı biçimde duran Latîfî'dir. Latîfî, "Der-Beyân-ı Özr-i Diger der-Hakk-ı Şu'arâ-yı Mukallidîn ü Kâsırîn" başlığı altında, bir başka şairi taklit etmenin ötesine gidemeyen şairleri eleştirirken, döneminde "şair" ve "müteşair/şair geçinen"in tam olarak anlaşılmadığını, şiir arsasının taklid edenlerle dolduğunu, bu dilde mahlas olmamış bir tek sözün bile kalmadığını, hatta tekrar tekrar aynı mahlasın seçildiğini (Canım 2000: 95); vezin, kafiye ve redif nedir bilmeden, vezin takti'inden haberdar olmadan, her Gülistan'ı okuyanın şair veya iki mısra söyleyenin "mübdî" ve "mâhir" geçindiğini; beş beyte sahip olanların ise Penc-genc'e cevap vermeye (nazire yazmaya) niyetlendiğini, kendini dönemin Hâssân'ı ve Selmân'ı sandığını belirtmektedir (Canım 2000: 95). Bu bakımdan başarılı bir şair olabilmek için ölçülü/vezinli, kafiye'li söz söylemek tek başına yeterli değildir. İyi bir şairin "bikr-i fikr" sahibi de olması gerekmektedir. Latîfî, bazı şairlerin iktibasları bilinçli yaptığı halde bilmiyormuş gibi davrandıklarından, çalışanların açıkça anlaşılması durumunda

¹⁴ Tâhirü'l-mevlevî'nin Edebiyat Lügati adlı eserinde recez "Lügatde titremek mânâsına gelen bu kemle, arûz tâbirlerindendir ve bir bahrin adıdır. Bahr-i Recez esâsen: 'Müstefîlün, müstefîlün, müstefîlün, müstefîlün' cüzü'lerinden ibâret olup, 15 kadar fûrûu vardır" olarak tanımlanmaktadır (1973: 120).

"tazmîn"¹⁵ veya "tevârüd"¹⁶ dediklerinden; bazılarının da anlamsız, bağlantısız bazı sözleri benzetme ve istiare ile bir araya getirerek kendisini dönemin nadir şairleri arasında düşünerek Câmî ve Nizâmî sandıklarından, cahil olmakla birlikte "âlemde ben tekim" davasındakilerin sayısının fazla olduğundan, kendince Mevlânâ geçinenlerden yakınmaktadır (Canım 2000: 96-97).

Latîfî "Der-Beyân-ı Merâtib-i Aksâm-ı Şu'arâ" başlığı altında şairleri hangi ölçütlere göre seçtiğini tekrar ayrıntılı bir şekilde ele almakta ve şairleri ilk olarak ikiye, ikinci bölümde yer alan şairleri de kendi içinde beşe ayırmaktadır (Canım 2000: 101).

Birinci bölümde "mübdî" usta şairler yer almaktadır. Bunlar "muhteri" üstatlar gibi yeni bir fikri ortaya atmakta ve süslü "tasarruf"larda bulunmaktadır. Bu niteliğe sahip şairlerin şiirlerinin daha önce hiçbir divanda geçmediği ve bunların sayılarının oldukça az olduğu belirtilmektedir (Canım 2000: 101).

Latîfî'ye göre ikinci bölümde, taklitçi olup yaş, kuru bulduğu saçma sapan sözleri şiirleştirip övünme yoluna giden, kendini şair sananlar yer almaktadır. Böyle söz söyleyen şaire "şâ'ir-i yâfte-gûy" ve "jâyhâ-yı pür-gûy/saçma sapan söz söyleyen" denildiği; gerçek şairler içinde böyle söz söyleyenlerin makbul olmadığı söz konusu edilmektedir (Canım 2000: 101). Gerçi Latîfî, şiir söyleme yeteneğinin insanların çoğunda olduğunu; ancak yeni şeyler icad etme ve benzeri görülmemiş çok sayıda şey ortaya koyma yeteneğinin, şairlik ruhunun herkese verilmediğini düşünmektedir (Canım 2000: 102). Latîfî, bu sınıfın söz hırsızlığı yapanlarını beşe ayırmaktadır:

1. Şiir söylemeye o kadar yetenekli olmayıp, bu ilimdeki eksikliğinden ötürü bir şiirin mahlasını değiştirenler veya şiirin içinden hoşuna giden birkaç beyti alanlar. Latîfî bir beytin hayalinin çalınmasına da karşıdır. Ona göre bir şiirin "âb-ı rûy"ı ya bir beyti ya da bir sanatıdır.

2. Vezinli söz söylemeye kadir olup, kabiliyetinin eksikliğinden "hayal" ve "mana" bulamayan, "mûcid" ve "mübdî" olmayanlar. Bunlar eski şairlerin şiirlerinin manalarını alıp ve yaradılışlarındaki eksiklikten çalmaya alışıp "hâyîde-gûy/bayağı söz söyleyen" olurlar. Ancak eskinin tekrarından öteye gidemezler.

3. Eski şairlerin şiirlerinin sözlerini değiştirip, manayı bir başka şekilde anlatanlar. Bu durumdakiler "söz hırsızları"dır. Bu da öyle itibar yaratan bir durum değildir.

4. Başka bir dilden "tercüme" ve "tırış" (bazı değişikliklerde bulunarak) veya bir manayı görüp "tazmîn" ve "iktibâs" edenler. Diğerlerine kıyasla bu durum daha iyi olup "güzel hırsızlık" olarak algılanmaktadır.

5. Divanlar üzerinde çalışarak ve başarılı üstat şairlerin şiirlerinin parlak, aydınlık semtini görmeye kabiliyet kazananlar da vardır. Bu şairler, bir üstadın şiirinde gördüğü manayı, bir "mazmûn"a söz konusu edebilir, daha uygun ve güzel tekrar şekillendirebilir. Usta şairler katında bu grup "mübdî" şairler gibi beğenilmektedir (Canım 2000: 102-103).

Latîfî, yaşadığı dönemin şiir anlayışını "Şaşılacak şey budur ki, şimdi zamanımızda büyük ve yüce kişilerce şiir, küfürden ve asilikten daha kötüdür" (Canım 2000: 80) şeklinde vermektedir. Hasan Çelebi de "Zikr-i Mevânî-i Eyyâm ve 'Alâ'ik-i Sipîhr-i Nâ-fercâm" başlığı altında zamanın ortaya

çıkardığı engellerden dolayı isteğini bir türlü gerçekleştiremediğini, kıskançların ve her şeyi inkar edenlerin doğru yoldan ayrıldığını; ne denli ince hayaller yaratıp güzel benzetmeler ortaya koyulsa da anlamadan, düşünmeden karşı çıkıldığını; böyle anlayışsız bir ortamda bilgi ve şiir güzeline gelişemeyeceğini kaydetmektedir (Sungurhan Eydüran, 1999: 35-40).

Sonuç olarak XVI.yüzyıl tezkiretüş-şu'arâ yazarları, şiir için vezin, kafiye, belagat ve fesahatin şart olduğu, ancak bunları bilmenin ve uygulamanın iyi bir şair ve şiir için yeterli olmadığı; bir şiirin ayrıca orijinal düşünce, anlam ve hoş hayal içermesi

gerektiği konusunda birleşmektedir. Bir şiirin güzel olabilmesi için bu ana unsurları teker teker değil de, bünyesinde birlikte barındırması gerekmektedir. Şairlerin yaratıcı güç ve yeteneklerinde "icâd", "ibdâ", "tasarruf" ve "ihtirâ"nın oldukça önemli olduğu; saçma sapan söz söylemenin, tekrardan öteye gidememenin, tercümeçiliğin veya çeşitli şekillerde şiirde yapılan hırsızlıkların hoş karşılanmadığı anlaşılmaktadır. Bütün bunlar şiir ve şair değerlendirmelerinde tezkirecilerin bazı nesnel veya öznel eleştiri ilke ve ölçütlerini kendilerine esas aldıklarını göstermektedir.

¹⁵ Tâhirü'l-mevlevî'nin Edebiyat Lügatı adlı eserinde tazmîn "Başka bir şâirin bir mısraını, yâhut bir beytini söz arasında irâd etmek"tir olarak tanımlanmaktadır (1973: 150).

¹⁶ Tâhirü'l-mevlevî'nin Edebiyat Lügatı adlı eserinde tevârüd "İki şâirin birbirinden haberi olmaksızın aynı mısraı, yâhud beyti tesâdüfen söylemesidir ki, ekseriya târih mısralarında olur" olarak tanımlanmaktadır (1973: 172).

KAYNAKÇA

CANIM, Rıdvan (2000), Latîfî-Tezkiretû's-Şu'arâ ve Tabsiratû'n-nuzamâ, Ankara.

ÇETİNDAG, Yusuf (2002a), "Eleştiri Terimleri Açısından Herat Mektebi Tezkirelerinin Anadolu Tezkirelerine Tesiri", Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 22, Yaz.

ÇETİNDAG, Yusuf (2002b), "Şiir Eleştirisi Açısından Devletşâh Tezkiresi", Akademik Araştırmalar Dergisi, Vol. 14, No. 14, Aug.

ÇETİNDAG, Yusuf (2002c), "Biyografik Bilgi ve Şiir Eleştirisi Açısından Bahâristân", İlmî Araştırmalar, Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri, Vol. III, No. 14, Nov.

ÇETİNDAG, Yusuf (2003), "Mecalisü'n-Nefâ'is'te Şiir ve Şair Eleştirisi", Türk Kültürü İncelemeleri/The Journal of Turkish Studies, Vol. 9, No. 9, Oct.

EYDURAN (SUNGURHAN), Aysun (1999), Kinalizâde Hasan Çelebi, Tezkiretû's-Şu'arâ-İnceleme-Tenkilî Metin, GÜSBE Doktora Tezi, 2c., Ankara.

İSEN, Mustafa (1997), Ötelerden Bir Ses, Ankara.

KILIÇ, Filiz (1994), Meşâ'irü's-Şu'arâ, GÜSBE Doktora Tezi, Ankara 1994.

Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâlî (1993), Ankara.

KUT, Günay (1978), Heşt Bihîşt, The Tezkire By Sehî Beg, Harvard Uni., USA.

KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edib (1973), Tahirü'l-mevlevî, Edebiyat Lügatî, İstanbul.

MACİT, Muhsin (1993), "Tezkire Türünün Teşekkülünde Herat Tezkirelerinin Rolü", Yedi İklim, Şubat S.35.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1963), "Türk Eleştirisine Bir Bakış", Türk Dili Eleştirisi Özel Sayısı, S.142, Ankara.

SOLMAZ, Süleyman (2005), Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (İnceleme-Metin), Ankara.

SUNGURHAN, Aysun (1994), Beyânî Tezkiresi-İnceleme-Tenkilî Metin, GÜSBE Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

TOLASA, Harun (1983), Sehî, Latîfî, 'Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16.yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi, İzmir.

TOLASA, Harun (1983), Sehî, Latîfî, 'Âşık Çelebi Tezkirelerine göre 16.Y.Y'da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi I, İzmir.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1986/1990), 8c., İstanbul.

YETİŞ, Kâzım (1996), Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler, Ankara.

Divan Şiirinin Ufkunda Kaybolan Türkçe

Doç. Dr. Hanifi VURAL

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Güzel sanatların her şubesinde olduğu gibi, adına "şiir" dediğimiz dil sanatının da kendine özgü özellikleri vardır. Bu dil sanatının ta en baştan kendi sınırlarını belirleyip sistemleştirme yoluna giderken temel aldıkları, kabullendikleri, önemsedikleri olduğu gibi; uzak kaldıkları, bünyesine katmak istemedikleri, dışarıda tuttıkları da olmuştur.

Dil zemininde vücut bulan şiir, dilin her unsuruna aynı mesafede yakın veya uzak durmamıştır. Hassas ve dikkatli bir seçiciliğin kılavuzluğunda koordinatlarını belirleyen şiir, ana malzemesi olan dil kümesinin kimi elemanlarına hayatîyet hakkı tanırken, kimisine ise teğet bile geçmez. Ahenk ve yapıyı varlığının temel vazgeçilmezlerinden sayan şiirin kimi ifade tarzından ve malzemesinden uzak durması onun tabiatının bir gereği olsa gerek. Bütün bunları zihnin yedeğine alarak şiirin günlük konuşmanın ötesinde, kendine özgü bir üst dili vardır, diyebiliriz: "Şiir dili günlük dilden çok farklı bir yapıya sahiptir. Çünkü şiir, dilin bireysel, özel ve estetik bir biçimlendirilmesidir." (Kortantamer 1993: 274)

Divan şiirine gelince erbabının da pek iyi bildiği gibi, divan şiiri birçok özelliği sadece kendine ait olan ve sınırları kalın çizgilerle belirlenmiş, kendi konuları çerçevesinde zamanla zirveye ulaşmış bir edebiyat geleneğinin şubesidir. Söz konusu edebiyat geleneği, Tanzimat'tan sonra çeşitli isimlerle anılmış, bunlardan en yaygın hâle geleni

divan edebiyatı terimi olmuştur. Prof. Dr. Ömer Faruk Akün İslâm Ansiklopedisi için yazmış olduğu divan edebiyatı maddesinde bu geleneği şöyle tanımlamıştır:

"Türk edebiyatının umumi gelişimi içinde, nazarı ve estetik esaslarını İslâmî kültürden alarak meydana gelen ve özellikle örnek kabul ettiği Fars edebiyatının her yönünden kuvvetli ve sürekli tesiri altında şekillenip belirgin örneklerini vermeye başladığı XIII. yüzyıl sonlarından, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar, bünyesini sarsıcı ve zayıflatıcı bir tepki ve değişikliğe uğramadan Arapça-Farsça kelimelerin geniş ölçüde yer aldığı bir dille varlığını altı asır sürdürmüş bir edebiyat geleneğidir." (Akün, 1994).

Bu tanımında yer alan iki önemli tespit, konumuza ışık tutması bakımından önemlidir:

Divan edebiyatının;

- Fars edebiyatının kuvvetli etkisi altında şekillenmiş olması.
- Arapça ve Farsça kelimelerden geniş ölçüde yararlanmış olması.

Topyekûn divan edebiyatı için geçerli olan bu hususlar, şiir söz konusu edilince sanat gayesinin kendisi için zirveye çıktığı bir alanda durumun Türkçe açısından daha da istenmeyen noktalara taşındığını göstermektedir.

Divan şiiri, hikâyesi ve doğası gereği ve bu geleneğe bağlı olarak eser verenlerin sanat anlayışları ve zevkleri paralelinde dil bakımından Arapça ve Farsçanın yoğun bir etkisi altında kalmıştır. Bu etki ilk ürünlerde düşük düzeyde seyredirken zamanla



dozunu artırarak ileri derecelere ulaşmıştır. Elbette Bâki'nin (Ey pâ-y bend-i dâm-geh-i kayd-ı nâm u neng/Tâ key hevâ-yi meşgûle-i dehr-i bî-direng¹) beytini delil göstererek "Bu şiir Türkçe değildir." diyenler zümresinden değiliz. Ancak divan şiirinin tümüne dil cephesinden baktığımızda takip edilen yolun Türkçenin aleyhine seyrettiğini söylemek mümkündür. Bu durumun ortaya çıkmasında rol oynayan sebepleri şöylece sıralayabiliriz:

1. Arap ve Fars Dillerinin Psikolojik Baskısı

Divan şiirinin ilk örneklerinde çok da yoğun olmayan Arapça ve Farsça unsurlar, zamanla Türkçe unsurları geride bırakacak düzeye ulaşmışlardır. Aşık Paşa'nı deyişiyle Türk diline kimsenin bakmadığı ve Türklere gönüllerin akmadığı bir ortam oluşmuş ve Şeyhoğlu'nun kalemiyle Türk dilinin göbüt olduğu yazılmıştır.

Zamanın edebiyat tarihleri ve kılavuzları mahiyetinde olan tezkirelerden biri olan Latifi Tezkiresi'nde iyi bir şair olmanın zaman zaman yolları anlatılırken ana dili iyi bilmenin gereğinden veya öneminden asla söz edilmemektedir (Mermer, 2006: 21). Yine Beyani Tezkiresi'nde Yavuz Sultan Selim'in Farsça şiirler yazmasıyla ilgili olmak üzere şöyle denmektedir: "Ulüvv-i himmetlerinden Türkî şiir dimeye tenezzül itmeyüp bî-nazîr Farsî eş'arı ve Acemâne güftârı vardır.(Levent, 1973: 51).

Böyle bir atmosfer içinde oluşagelen edebî muhitlerde kalem faaliyetlerinde bulunanların Türkçeden yana bir ürkeklik, Arapça ve Farsçadan yana ise bir cömertlik sergilemesi kaçınılmaz olmuştur. Arapça ve Farsça unsurların divan şiirinde asır asır git-tikçe yoğunlaştığını kısmen duyumsatmak için birkaç örnek verelim:

¹ Ey şân ve şöhrat tuzağının ipine ayağını kaptırmış kimse, bu temelsiz dünyanın işleriyle uğraşma hevesi ne zamana kadar devam edecektir?

12-15. yüzyıl

Senin yüzün güneşdür yohsa aydur
Cânım aldı gözüñ dahı ne eydür

(Sultan Veled)

Ecel tutmuş elinde bir ulu câm

Ki ol câmın içi dolu ser-encâm

(Şeyyad Hamza)

Kamu nesne biter anda uzanur

Dürlü dürlü rehneler ile bezenür

(Âşık Paşa)

Sünbülünden sanemâ şemme-i bûy almağ
içün

Misk sevdâya düşüp külbe-i attâra gider

(Ahmed Paşa)

Lâle-hadler yine gülşende neler itmediler

Servi yürütmediler gonceyi söyletmediler.

(Necâtî)

Kaçan hayâlün ile ben ki bî-karâr oluram

Kara saçun bigi bî-sabr u ihtiyâr oluram.

(Hümâmî)

16. yüzyıl

Dem-be-dem seyl-âb-veş eşk-i revânım
çağlar.

Döğünüp taşlarla ağlar hâlîme ırmağlar

(Zâtî)

Sanman bizi kim şîre-i engûr ile mestiz

Biz ehl-i harâbât danuz mest-i Elestiz

(Rûhî-i Bağdadî)

17. yüzyıl

Âb-ı hayât-ı la'lüne ser-çeşme-i cân teşnedir

Sun cür'a-i câm-ı lebün kim âb-ı hayvân
teşnedir.

(Bâki)

Vâde-i hâtır-ı firibîn düzd-i.hâb itdün bu şeb

Türke pûd-ı câme- habun sûz u tâb itdün bu

(Nâbî)

Ukde-i ser rişte-i râz-ı nihânidür sözüüm
Silk-i tesbîh-i dürr-i seb'al-mesânidür sözüüm
(Nefî)

18. yüzyıl

Gâhî sehâb-ı seyy ki hükmün revân verür

Ezhâr-ı bâğ-ı mülke su yerine han verür

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş
sana

Mey süzülmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana
(Nedim)

Dil-zine-i feyz-i Şems-i Tebrîz

Ney-pâre-i hâme-i şeker-rîz

Mevc urur nâz-ı bahâr-ı hat-ı müşginden

Tamlıyor reng-i tebeşüm leb-i şîrîninden
(Şeyh Gâlib) (Köprülü 2006).

2. Divan Şiirinin Tabiatından Kaynaklanan Sebepler

a. Aruz Vezni, Nazım Şekli, Kafiye vb.

Türkçenin başlangıçtan beri biricik şiir vezni hece ölçüsüdür. Nitekim halk şiirimiz bu ölçüyle önemli ürünler ortaya koymuştur. Türklerin İslam medeniyeti dairesine geçişinden sonra tanınmış oldukları aruz vezni Araplara özgü iken İran şiiri üzerinden bize de geçmiştir. M. A. Yekta Saraç konuyla ilgili şunları söylemektedir: "Başlangıçta Türkçe kelime kadrosu aruzun ihtiyaç duyduğu uzun ünlüleri bulundurmadığından aruz ile şiir yazmak çok zordu ve istenen düzeyde başarıya ulaşamıyordu. Zamanla Arapça ve Farsçadan giren kelimelerin katkısıyla aruz ölçüsünün kullanıldığı, son derece ahenkli ve etkileyici şiirler yazılmaya başlandı." (Saraç, 2007: 201). Ayrıca bu veznin tekniklerinden biri olan medd/uzatma tarzı, "bir ünlü harften sonra sonu ünsüzle biten Türkçe kelimelerde de" kullanılmış olup, " 'dağ', 'toprak',

'var' kelimelerinin 'dâğ', 'toprâğ', 'vâr' şeklinde uzatılması bunun örneklerindendir." (Saraç, 2007: 212).

Bu temel tespitler, aruz sebebiyle divan şiiri kapısının Arapça ve Farsça unsurlara daha çok açık bulundurulurken Türkçeye hafif aralıklı tutulduğunu göstermektedir.

Öte yandan aruz veznine paralel bir seyir izleyen nazım şekillerinin de divan şiiri dilinin şekillenmesinde rol oynadığından bahsedilebilir. Zira bu nazım biçimlerinin vazgeçilmez unsuru aruzdur. Arap ve Fars edebiyatlarına dayanan gazel, kaside, mesnevi, rubai gibi nazım şekillerindeki dil, aruz vezninin de etkisiyle devşirildikleri milletlerin dillerinden izler taşımıştır.

Ayrıca divanlarda alfabede bulunan her harften en az bir gazelin bulunması yönündeki gelenek de eserlerde Arapça ve Farsça kelimeler kullanılmasını ve mısra sonlarındaki kafiyelerin bu kelimelere göre şekillenmesini zaruri kılmıştır.

b. Sanatkâranelik Kaygısı

Başlangıçtan bu güne şiir geleneğimizin, sanat adına sanat anlayışının zirvede olan aşaması şüphesiz divan şiiridir. Dolayısıyla belagat ilminin bütün incelikleri, lafız ve maña sanatlarının bütün ayrıntıları divan şiiri üzerinde tatbik edilme imkânını bulmuştur. Durum böyle olunca, ister istemez Arapça ve Farsça unsurlara daha çok yer verme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Çünkü divan şiiri tarzının içinde doğup büyüdüğü, şekillendiği, sistemleştiği topraklar, bu dillerin konuşulduğu coğrafyalardır. Bu yüzden yukarıda değinilen sanatkâranelikleri icra etmek için şair, daha çok Arapça ve Farsça kelimelerle şiir oyunu oynayacaktır.

Bu hususu aydınlatması bakımından bir-iki örnek verelim:

Aşağıdaki beyitte, Arap harflerine göre kelimelerdeki harflerin yerlerinin değiştirilmesiyle söz konusu olan kalb sanatı

yapılmıştır.

*Mûr gibi emrine kalmış itâat halk-ı Rûm
Râm olupdur nitekim Mûsâ'ya ey şeh şehri-
mâr* (Surûrî-i Kadîm)

(Mûr: karınca, Rûm: Anadolu; râm: itaat etme, mâr: yılan)

*Hoş kemâlin heme kelâmin şûh
Aşna Leâlî-i inşa* (Nazım)

3. Medrese Eğitiminin Müfredatı

Divan şiiri vadisinde kalem oynatmış şairlerin hemen hepsinin iyi bir eğitimden geçtiği söylenebilir. Sultanlardan kalem kâtiplerine, post-nişinlerden müridâna, şeyhülislamlardan kadırlara kadar geniş bir yelpazede eğitilmiş kimselerden oluşan "şuara tayfası" zamanın eğitim kurumları olan medreselerin rahle-i tedrislerinden geçmiş insanlardır. Ne var ki, medreselerin müfredatına baktığımızda; ekol olmuş, Türk kültür hayatının önemli bir kısmını oluşturmuş genelde Türk edebiyatına, özelde divan şiirine dair herhangi bir derse asırlar boyu bu müfredatta yer verilmemesi doğrusu dikkate değerdir. Ancak II. Meşrutiyetle birlikte önce Dârü'l-Hilâfeti'l-Âliyye Medresesinin daha sonra da diğer medreselerin müfredat programlarında Osmanlı edebiyatı ile ilgili derslere yer verilir (İzgi 1997: 110-116). Dolayısıyla, okutulan birçok dersten dolayı sıkı bir Arapça ve kısmen Farsça eğitimi almış olan kalem erbabından sade bir Türkçe ile eser vermeleri beklenemezdi kanaatindeyiz.

4. İktibaslar

Aynı zamanda İslami Türk Edebiyatı'nın bir şubesi olan divan edebiyatı ve dolayısıyla divan şiirinin temel referanslarından biri de İslam kültürüdür. Bu kültürün ana kay-

nakları ise Kur'an ve hadistir. Divan şiirinde zaman zaman bu kaynaklardan yapılan alıntılar da şiirde Arapça ve Farsça unsurların artmasına yardımcı olmuştur.

*Sekahûm rabbüküm geldi tudağından haber
câna*

*Susamuş derdine ister lebinden çeşmeler
gözlüm*

(Nesîmî)

"El intizâr eşeddü minel-mevt" dir hadîs

Ölen yine dirildi yiter intizâr idün

(Necâtî) (Köprülü, 2006).

5. Bölüm Başlıkları

Kaside ve mesnevilerde bölüm başlıkları ve geçiş cümleleri çoğunlukla Farsça yazılmıştır:

Kaside Der Tavsif-i Bağdâd ve Medh-i Sultân Süleymân

Âgâz-ı Dâstân-ı Beni Mahâbbet

Bu tarzın arka plânında sosyal veya psikolojik herhangi bir sebep var mıdır yok mudur tartışmasına girmeden, bu durumun şiirimizdeki Farsça unsurlar hanesine bir artı kazandırdığını söylemekle yetinelim.

6. Dönem Türkçesinin İç ve Dış Yapısı Bakımından Değişmesi/Farklılaşması

Her büyük dil gibi, Türkçe de karşılaştığı, münasebet kurduğu diller karşısında hem alıcı hem de verici olmuştur.² İlişki içinde bulunan diller arasındaki bu türden alışverişler tabii olmakla birlikte, bir dilin diğer(ler)inden fazlasıyla etkilenmesi, kendi iç dinamiklerini işletmeyip ihmal etmesi o dil açısından olumlu olabilir bir durum olmasa gerek. Konuya bu noktadan bakınca Türkçenin tarih içinde Arapça ve Farsçadan yana büyük bir "fedâkarlık" sergilediğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda dönem

Türkçesi hem iç hem de dış yönüyle küçüm-senemeyecek bir etkiye açık kalmış ve bu durum tabii olarak edebî dile de yansımıştır.

6.1. İç Yapıya Etki

Yeryüzünde hiçbir büyük dilin saf ve etkilenmeye kapalı olmadığı herkesin malumudur. Ancak bir dilin "kendisi" olarak kalabilmesi için iç yapısının bir başka ifadeyle gramer kural ve kalıplarının dışarıdan gelen müdahalelere açık olmaması gerekir. Türkçe bu yönüyle gelişen şartlara ve zaman içinde oluşan 'moda' yönelimlere yenik düşmeden sağlam yapısıyla asırları geride bırakarak günümüze kadar gelebilmiştir. Bu iddiaya gölge düşürebilecek düzeyde olmasa da Osmanlı Türkçesinin dilin iç yapısı cephesinden kimi küçük menfezleri açık tuttuğunu görmekteyiz.

6.1.1. Terkipler

Yargısız anlatım yollarından biri olan tamlamalar, Türkçede asıl unsuru sona alarak şekillenir. Hem isim hem de sıfat tamlaması için geçerli olan bu durum, Arapça ve Farsça tamlamalarda tamamen ters bir yapı arz etmekte ve birleşen unsurlar arasında fonomorfolojik unsurlara ihtiyaç duyulmaktadır: bâb-ı beyt, bâbü'l-beyt gibi. Divan şiirinde bu birleşim yollarının, özellikle Farsça tamlama tarzının kullanımı zaman zaman aşırıya kaçmış; kimi mısralar, beyitler baştan sona bu tür yapılarla tanzim edilmiştir:

Âb-ı hayât-ı la'lüne ser-çeşme-i cân teşnedür.

Sun cür'a-i câm-ı lebün kim âb-ı hayvan teşnedür.

(Bâki)

Ukde-i ser rişte-i râz-ı nihânîdür sözüm

Silk-i tesbîh-i dürr-i seb'al-mesânîdür sözüm

(Nefî) (Köprülü, 2006).

6.1.2. Arapça ve Farsça Çokluk Ekleri

Her dilin çokluk ekleri kendine özgüdür ve dillerin tarih içinde değişmez yasaları cümlesindendirler. Birkaç kelimeyle sınırlı kimi yapılarda çokluk anlamı barındırdıkları iddia edilen "z" ve "t" ünsüzlerinin dışında³ Türkçede biricik çokluk eki +lar/+ler'dir. Ancak, Arapça ve Farsçadan kelime alıntılama başladığımız noktadan itibaren bu dillerin çokluk eklerini de alıp kullanmaya başlamışız. Bu dillerden bize geçen kelimeleri sadece Türkçenin çokluk ekleriyle çekimlemek mümkünken ve böyle bir kullanım söz konusu söz varlıklarının yabancılıklarını kısmen budayıp Türkçeye yaklaştıracakken, daha çok alıntı çokluk eklerini tercih etmişiz nesrimizde, şiirimizde.

Ser-âgâz eyledikçe andelibân âşîyân üzre
(Nefî)

Bu mısradaki, görüldüğü gibi, Arapça bir sözcük Farsça bir ekle çoğullatılmıştır. Ahengi hesaba katmayarak vezni esas aldığımızda bu sözcük andelibler olarak ifade edilmiş olsaydı vezin yine de bozulmamış olacaktı.

6.2. Dış Yapıya Etki

Bilindiği gibi dilin dış yapısı ifadesiyle söz konusu edilen lisanın kelime kadrosu kastedilmektedir. Divan şiirini bu açıdan incelediğinde, kimi şiirlerde kullanılmış olan Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe kelimelere oranla daha fazla olduğu görülmektedir. Gerçi bu durum şairden şaire, hatta şiirden şiire değişmekle birlikte bir fikir vermesi bakımından Nâilî'nin

Oldı eşkim gülşen-ârâ-yı heves-cûlar gibi

Mısra'ıyla başlayan gazelinin kelimelerini tek tek saydığımızda 59 sözcükten 18 tanesi

² Türkçenin asırlar boyu ilişki kurduğu dillere vermiş olduğu söz varlıkları için Günay Karaağaç'ın şu eserine bakılabilir: Dil, Tarih ve İnsan, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.

³ Bk. Doç. Dr. Necati DEMİR, "Çokluk Eki + (l)t/+ (U)t Üzerine", Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi, Cilt XC, Sayı 647, Kasım 2005, s. 437-441.

Türkçe iken kalan 41 tanesi ise Arapça ve Farsça unsurlardan oluşmaktadır. Bu rakamlar da gösteriyor ki bu gazelde geçen kelimelerin sadece % 31.05'i Türkçedir.

Fakat bir kez daha belirtelim ki divan şairlerinin hepsi bu şekilde Arapça ve Farsça kelime kadrolarının yoğunlukta olduğu bir dille karşımıza çıkmamışlardır. Tıpkı bütün halk şairlerinin sade dille yazmadıkları gibi...

Hatta şairlerden bazıları, "Divân-ı gazel nüsha-i kâmûs değildir." (Nâbî) diyecek kadar kullandıkları dilin de farkındadırlar.

7. Sonuç

Türk milletinin hemen bütününe yakınının İslam medeniyeti dairesine girmesiyle birlikte yeni yönelimler ve gelişmeler de kaçınılmaz olmuştur. Bu tarihî dönemecin çok öncesinde yazı dili olmayı başarmış, farklı yazı sistemlerini tecrübe etmiş, sözlü ve yazılı bir edebiyat geleneğine sahip olmuş Türk milleti, bu yeni kültürün verilerinden de yararlanmayı bilmiş ve zamanla bunları bünyesine uyarlayabilmenin üstesinden gelmiştir. Türklerin İslam kültürü ile tanışması ile Batı kültürüyle karşılaşmasının ve tavır alışının arasında temel bir farklılıktan söz edilebilir: Öteden beri inanma duygusunu ön planda tutan Türkler, bu anlamdaki son yöneliş ve kabullenişleriyle aynı değerlere bağlı halkları âdeta kardeş belleyerek onlarla her türlü kültürel alışverişte bulunmuş, biz ve onlar ayrımına gitmemişlerdir. Hatta ilerleyen zaman sürecinde, sosyal ve siyasal yapıların ve oluşumların da kaçınılmaz sonucunda Türk milleti, kendisini Osmanlı Devleti şahsında bütün bir Şark dünyasının sahibi, hamisi olarak görmüştür. Bu bakış açısı, bugün buradan bakarak adına kimi değerlerinden fedakârlık etme diyebileceğimiz tutumu da beraberinde getirmiştir. Bu anlamda ve yukarıdan beri dile getirmeğe çalıştığımız sebeplerden divan

şairinin dili, Türkçe merkezli kalmak üzere Arap ve Fars dillerinden bir hayli malzeme devşirilmiştir. Ancak, dilini ele aldığımız bu küçük incelememizle, Türk tarihi, kültürü, sanatı, zevki ve yaşama biçiminin önemli kaynağı olan divan şiirini öteleme ve bizden saymama gibi yersiz bir iddiada bulunmadığımızı vurgulayalım.

KAYNAKLAR

- Akün, Ö. Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi c.9, İstanbul.
- İzgi, Cevat (1997), Osmanlı Medreselerinde İlim, c. I, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Kortantamer, Tunca (1993), Eski Türk Edebiyatı Makaleler, Akçağ Yayınları, Ankara 1993.
- Köprülü, Fuat (2006), Divan Edebiyatı Antolojisi, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Levent, Ağâh Sırrı (1973), Dil Üstüne, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mermer, Ahmet (2006), Eski Türk Edebiyatına Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Saraç, M. A. Yekta (2007), Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye, 3F Yayınları, İstanbul.

Bâkî Divanında Anlatım Tekniği Olarak İkilemler

Yrd. Doç. Dr. Zehra Göre

Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü

Divan şiirine yaklaşabilmek için şüphesiz onun yapısını iyi anlamak gereklidir. Divan şiirinin en küçük yapı taşı durumundaki beytin mantığını çözmek bu yolda atılabilecek en önemli adım olacaktır. Beyit, en basit ifadeyle kafiye ve vezinli iki mısradır. Ancak malum olduğu üzere bu yeterli değildir. Beyitte bir anlam bulunması, bu anlamın kavranabilir olması, beytin kelimelerinin birbiriyle uyum içinde ve uygun olması, fazla ve gereksiz kelime bulunmaması, ayrıca kelimelerin kulağa ve ruha hoş gelmesi beklenir. (Çavuşoğlu 1986: 2) Burada belki de dikkat edilecek en önemli husus, hiçbir kelimenin vezin, kafiye ya da başka herhangi bir zaruret sebebiyle şiire yerleştirilmediğidir. Yani şairin kelime tercihi tesadüfe bağlı ya da rastgele değildir. Öncelikle beyit güzelliğine önem veren divan şairi, yaratmak istediği dünyayı okuyucunun zihnine taşımak için söz ve anlam açısından birbirine uygun ve birbirini tamamlayacak her kelimeyi titizlikle ve özenle seçer. Tanpınar'ın ifadesiyle, beyitteki kelimeler kendi parıltılarını her istikamete gönderen ayrı renklerde kıymetli taşlar gibidirler. (Tanpınar 1988: 17) Şiirin bu yapısını Ali Nihat Tarlan ise divan şiirinin iç âlemi, iç hendesi olarak tanımlar. (Tarlan 1990: 93) Kelimeler çoğu zaman beytin eksen durumundadır ve anlam bu eksen üzerinde dönerek diğer kelimeler üzerine dağılır. Hatta çoğu zaman bir beytin içerisinde herhangi bir kelimenin yerini

değiştirmek bile mümkün olmaz. (Dilçin 1995: 157)

Söz ve anlam şiirde birbirini bütünleyen aralarında sıkı bağlantı olan iki unsurdur. Müzik açısından zengin bir dilde seslerin yarattığı müzikle kelimelerin temel ve diğer anlamlarının meydana getirdiği müzik birbiriyle sınıksız örülmüştür. Divan şairleri ses düzenlemelerinde, ünlü ünsüz ilişkilerinden, değişik düzeylerdeki tekrarlardan, kafiye, redif ve vezin gibi ritmi sağlayan unsurlardan, söz sanatlarından ve dilin yerli malzemesi ses değerlerinden faydalanırlar. (Macit 1996: 10) Bunlar arasında tekrarlar, divan şiirinde hatta mensur eserlerde metne ahenk ve anlam açısından önemli katkısı olan bir sözü kullanma tekniğidir. Bir dilbilgisi kuruluşu olmakla birlikte söz tekrarlarının içinde yeri olan ikilemeler de şiirde önemli bir söyleyiş ögesidir. İkilemelerde iki unsurun, ses benzerliğinin ve tekrardan doğan anlam gücünün, birlikte yan yana kullanılması söz konusudur. Anlam gücü ile ses güzelliğini birlikte yansıtabilen şiir ise güzel şiirdir. Bu ses güzelliğini sağlamada ise yan yana kullanılan kelimelerin, uygun ve benzer seslerin etkisi büyüktür. (Hatiboğlu 1971: 12)

Anlatım gücünü artırmak, anlamı pekiştirmek, kavramı zenginleştirmek amacıyla, aynı kelimenin tekrar edilmesi veya anlamları birbirine yakın yahut karşıt olan ya da birbirini andıran iki kelimenin yan yana kullanılması demek olan ikilemel-

er, dilimizde güçlü anlatımı sağlayan en önemli öğelerdendir ve Türkçenin bilinen-den çok daha önemli bir özelliğidir. İkilemeler Türkçenin zenginliğidir. (Hatiboğlu 1971: 9)

Divan şiirinde de ikilemeler sıklıkla kullanılan bir anlatım tekniğidir. Bu durum hemen hemen bütün divan şairlerinin eserlerinde karşımıza çıkabilecek bir özelliktir. Ancak burada göz önünde bulundurulması gereken bir husus vardır: Önemli olan Türk düşüncesinin zenginliğini yansıtan ikilemelerin, yukarıda izah etmeye çalıştığımız gibi beytin içinde diğer kelimeleri de harekete geçiren bir anlam ve ahenk unsuru olarak kullanılıp kullanılmadığının tespit edilmesidir. Yani şairin, ikilemeleri üslubunun bir parçası olarak düzenli ve sürekli bir şekilde şiirine yerleştirdiğinin ortaya konması gerekir. Yoksa belli sıklıkla kullanılmayan ikilemeler çok güzel örnekler bile olsalar bir rastlantı olarak kabul edilebilir. (Dilçin 1995: 161) Divanlarda redifleri ikilemelerden oluşmuş pek çok gazel görebileceğimiz gibi bir şiirin herhangi bir mısraında bir, hatta birden fazla ikilemeye rastlayabiliriz. (Ünver 1988: 291) Bu durum dilin hususiyetlerinden faydalanırken ortaya çıkan bir tesadüf olarak görülebileceği için her zaman bir söyleyiş özelliği olarak değerlendirmek doğru olmayabilir. Nitekim Prof. Dr. İsmail Ünver'in "İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel" (Ünver, 1988) başlıklı makalesinde yayınladığı, Âhî, Seb'î, Dürri ve Kandî'ye ait gazeller adeta ikilemeleri kullanmak için yazılmıştır. Dört gazelde toplam 35 ikileme kullanılmıştır.

Divan şairleri arasında Fuzûlî'de ikilemelerin özel bir yeri vardır. Fuzûlî ses ve söz tekrarlarını en olgun düzeyde kullanarak şiirlerine çok sağlam bir iç ve dış düzen kazandırmıştır. (Dilçin 1995: 157-202)

Divanların incelenmesi neticesinde ortaya çıkan tespitlere göre ikilemeleri şiirlerinde başarıyla tatbik eden ve bu anlamda Fuzûlî kadar olmasa da benzer söyleyiş özellikleri olan birkaç şair sayılabilir. Bunların içinde Türkçe'yi kullanma konusundaki mahareti tartışılmayan Bâkî en önemli isim olarak karşımıza çıkar.¹

Bâkî'nin şiirleri ikilemeler açısından oldukça zengindir. Farsça terrib-i tekerrürî denilen, leb-be-leb, dem-â-dem, ham-be-ham, ser-tâ-ser, ser-â-pâ gibi örnekler de bu zenginliğin içindedir. Ancak konunun sınırlılığı açısından bu çalışmada aynı kelimenin tekrarı biçiminde kurulan ikilemelere örnekler vermekle yetinilecektir.

Bilindiği üzere divan şiirinde teknik bir unsur gibi görülmekle beraber, gerek ahenk gerek anlam açısından en önemli unsurlardan biri de rediftir. Müreddef şiirlerde redifin anlam ve çağrışımları konu bütünlüğünü temin eden başlıca âmidir. Başka bir ifadeyle beyitlerdeki duygu ve düşünceler redif kelimenin çağrışımıyla ortak bir konu etrafında bütünlüştür. Divan edebiyatının pek çok şairi gibi müreddef şiirlerinin sayısı bir hayli olan Bâkî'nin tercih ettiği redifler arasında ikilemeler vardır. Şairin divanında dört gazelinin redifi ikilemelerden seçilmiştir. Semt semt (s.113, G.23), yir yir (s.217, G.190), saf saf (s.241, G.229) ve döne döne (s.387, G.464) ikilemelerinin redif olarak kullanıldığı bu manzumelerde redif kelimelerin, şiirlerdeki anlamı yönlendiren ve düzenleyen unsur olduğu görülür. Beyitlere paralellik, süreklilik, çokluk gibi ilgiler katan ikilemeler, aynı zamanda asonans ve aliterasyonlarla bir araya gelerek ses ve anlam birleşmesini sağlar. Böylece başka başka konulardan bahsediliyormuş gibi görünse de bir bütün şiir etkisi söz konusudur.

*Kadrüni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî
Turup el bağlayalar karşına yârân saf saf
(s.242, G.229/9)*

makta beytiyle biten, saf saf ikilemesinin redif olduğu gazelinde, beyitler arasında anlam birliği yoktur. Ancak her beyitte sıra sıra dizilme ya da olma özelliği bulunan unsurlar ve durumlar işlenmiştir: sıra sıra kirpikler, saf saf dizilmiş mızraklı askerler, gül bahçesi yolunun iki tarafında duran serviler, kalabalık göz yaşı askerleriyle savaşmak için peşi sıra gelen dalgalar, gökten bağırsarak geçen turna sürüsü, camide diz dize oturan cemaat ve bunların arasında ağlaya ağlaya dolaşan su dağıtıcısı, cömertlik sofrasının etrafında oturan misafirler, defter ve divana satır askerlerini dizen sancak misal kalem, sevgilinin bulunduğu yerin etrafında Ka'be'nin çevresindeki alanda sıralı direkler gibi dönen âşıklar ve Bâkî'nin değerini ancak musalla taşında anlayıp karşısında el bağlayarak saf tutmuş dostlar. Görüleceği gibi her beyit farklı bir tabloyu sahnelerken, saf saf ikilemesi beyitlerdeki kelime kadrosunu belirleyerek bu görüntüyü okuyucunun zihnine taşıyan, anlam birliği ve düzenini sağlayan en önemli unsur durumundadır.

Döne döne redifli gazeller, nazire geleneği içinde en çok bilinenler arasındadır. Kaynakların bildirdiğine göre ilk olarak Anadolu'da gelişen divan şiirinin en güçlü temsilcilerinden sayılan Necatî tarafından yazılan döne döne redifli gazel, pek çok şair tarafından tanzir edilmiştir. Bunların başında Bâkî gelir. (Horata 2002: 367) Bâkî'nin döne döne redifli bu gazelinde ise beyitler ikilemeye paralel biçimde dönmek fiilinin anlamıyla ilişkili konulardan seçilmiştir. Ayrıca ikilemeler; göz, zülf, yanak gibi ikili halde bulunan unsurlarla ve ay-gün, leyl-nehâr, bâl-per gibi ikili durumlarla ilişki kurulacak şekilde kullanılmıştır. Zirâ ikilemelerle ilgili en önemli özellik; ikilemelerin oluşturduğu iki kelimeye karşılık olmak üzere, iki tane olan ya da ikili

niteliği bulunan kelime ve kavramlarla birlikte kullanılmasıdır. Divan şiirinde saç, göz, gamze, kaş, yanak, dudak, kulak, el, ayak, iki tane olmaları sebebiyle sayı sıfatıyla belirtilmeseler de genellikle ikili kavramlar içerisinde kabul edilirler. Bu kavramların işlendiği beyitlerde ikili kavramı içerisine giren başka kelime ve deyimleri tercih ederek beytin kelime kadrosunu belirlemişlerdir. (Dilçin 1995: 172) Bâkî'nin döne döne redifli gazelinin matla beytini bu açılardan inceleyecek olursak:

*Çıkar eflâke derûnum şereri döne döne
Dökülür hâke yaşum katreleri döne döne
(s.387, G. 464/1)*

"İçimin ateşinin kıvılcımları döne döne göklere çıkar. Gözyaşımın damlaları döne döne toprağa dökülür." Öncelikle birbirine palalel iki mısra olan bu beyitte kelimeler arasında iki ve ikili olma özelliği gösterme açısından pek çok anlam ilişkisi kurulmuştur. Beyitte birinci mısra da parçalanmak suretiyle ikili duruma geçen derûn yani gönül, ikinci mısra da ise sayı olarak iki olan göz, mahal ilişkisi bakımından paralellik arz etmektedir. Diğer taraftan, leff ü neşri mürettep sanatıyla, düşey ilişkiler çerçevesinde kelimeler arasında ikili biçimde tezat oluşturarak bir denge kurulmuştur. Bu denge çıkmak ve dökülmek kelimelerinde yukarı ve aşağı, eflâk ve hâk kelimelerinde gök ve yer; derûn ve gözyaşı kelimelerinde iç ve dış, şerer ve katreler kelimelerinde ise ateş ve su tezatlarıyla sağlanmıştır. Ayrıca eflâk (hava), şerer (ateş), hâk (toprak), gözyaşı (su) kelimeleriyle dört unsura işaret edilmektedir. Matla beyitte redif olarak iki defa kullanılan döne döne ikilemesi de dört kelimedenden meydana gelir. Böylece ikili durumlar için kullanılan ikilemeler, bu beyitte iki adet kullanılmak suretiyle dört sayısı ile ilgili bir durumu karşılar. İkilemenin beyte sağladığı bir başka

¹ Bu çalışmada Bâkî'nin şiirlerinden verilen örneklerde Dr. Sabahattin Küçük tarafından hazırlanan "Bâkî Divanı-Tenkitli Basım" adlı eser esas alınmıştır. (Sabahattin Küçük, Bâkî Divanı-Tenkitli Basım, TDK Yayınları, Ankara, 1994)

katkı ise aşığın göklere yükselen ahının kıvılcımlarının ve toprağa düşen gözyaşı damlalarının göstergesi olmasıdır. Bu ise yuvarlak olma ve dönmek eylemiyle ilgilidir, bu ilgi ise beyte paralellik, benzerlik, çokluk, zıtlık ve süreklilik anlamları katmaktadır. Beyitte ikilemenin etkisini öne çıkartan bir başka husus ise veznin tatbikindedir. Aruzun Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün vezniyle yazılan gazelde şair, döne döne ikilemesinin ilk kelimesinin ilk hecesinde yani geniş bir vokal olan "ö" harfinde imaleye başvurmuştur. Normal şartlarda kelimenin kökünde bulunan geniş vokallerde imale yapılması aruzda hoş karşılanmamakla birlikte, Bâkî'nin burada zafiyete düştüğünü düşünmek de yanlış olur. Tam tersine şairin burada imaleyi bir ahenk unsuru olarak kullandığı görülür. İkileme üzerinde imale yaparak daha vurgulu hale getirmiş, kelimenin anlamının ve çağrışımlarının etkisini arttırmıştır.

Bâkî'nin ikileme ile yazdığı bir başka şiiri de "semt semt" redifli gazelidir. Bu gazelin makta' beytinde tefahürde bulunan şair, söyleyişindeki orijinalliğini kendisi de vurgular:

*Şîr-i Bâkî seb'a-i iklimde oldukça revân
Okınursa yiridir bu nazm-ı garrâ semt semt
(s.115, G.23/6)*

mısralarında Bâkî, sıradan bir söyleyiş olmayan şiirini nazm-ı garrâ yani parlak, güzel, gösterişli şiir olarak takdim ediyor ve yedi iklime ulaştıkça bu parlak gazeli de semtten semte okunursa layıktır, diyor. Bu övünmeyi hak eden gazelin ses açısından en güzel beyti ise şudur:

*Leşger-i gam geldi dil şehrine kondı cavk cavk
Kopdı yir yir fitne vü âşub u gavgâ semt semt
(s.115, G.23/4)*
Beyitte rediften başka kullanılan "cavk

cavk" ve "yer yer" ikilemeleri ile, birbirine yakın anlamlı fitne, âşub, gavga kelimelerinin peş peşe sıralanması anlatım gücünü arttırmış ve anlamın etkili bir biçimde sunulmasını sağlamıştır. Gönül mülkünün aşk derdi yüzünden karışıklık içinde olduğunu anlatmak isteyen şair, bölük bölük bir şehre giren ve dört bir yana dağılarak karışıklık çıkartan bir orduyu resmederken ses ve anlamı bütünleştirmiştir. Beyitte geçen cavk cavk ikilemesi divan şiirinde çok rastlanılan bir ikileme değildir.

Bâkî'nin divanında redifi ikileme olan gazellerinden başka kafiye kelimeleri ikilemelerden oluşmuş bir gazeli vardır. Divan şiirinde yukarıda da işaret edildiği gibi redifi ikilemelerden oluşan gazel sayısı fazladır. Ancak kafiye kelimeleri ikilemelerden seçilmiş gazel örneklerine çok rastlanılmamaktadır. Adeta ikilemeleri kullanmak için yazılmış bu gazelde "korkak" anlamına gelen ve halk dilinden alınan babak kelimesiyle yapılmış ikileme de sık rastlanılan türden değildir:

*Yazdı bahâr âyet-i hüsnün varak varak
Gül mushafından okudu bülbül sebak sebak*

*'Aşkun yolında bulmadı dil emn ü râhatı
Tâtâr-ı gamzen eyledi yagmâ konak konak*

*Yâd-ı lebünle 'işret için bûstânlara
Allâh çekildi bâde-i gül-gûn kabak kabak*

*Dün gice ol gazâli kaçurmuş rakîb-i seg
İtler gibi aradı bulınca yatak yatak*

*Kaddün nihâli ruhların âli gerek bize
Gül deste deste fidanlar kucak kucak*

*Mesken tutalı ol ham-ı ebrûda çeşm-i yâr
Âşub u fitne gizlenür oldı bucak bucak*

*Bâkî işigi hâkine düşmüş niyâz ider
Miskîn fütâde 'âşık-ı bî-dil babak babak
(s.250, G.242)*

Gazelin üçüncü beytini inceleyecek olursak:

*Yâd-ı lebünle 'işret için bûstânlara
Allâh çekildi bâde-i gül-gûn kabak kabak
(s. 250, G.242/3)*

"Allah! Senin dudağının hatırasıyla, içmek için bahçelere önden önden gül renkli şaraplar taşındı." şeklinde nesre çevirebileceğimiz beytin ana unsuru kabak kabak ikilemesidir. Öncelikle kabak kelimesinin anlamları üzerinde duralım: "Anadolu'da su kabağını kurutup içini çıkarırlar, bunu tuz, sirke kabı, maşrapa gibi kullanırlar. Eskiden şişe bol olmadığı, cam ve billurdan yapılmış eşyayı zenginler kullandığı ve ağırlığından cübbe altında taşınmadığı için şarap, bu kabakların büyüklerine konurdu. Biraz küçüğü kadeh yerine kullanılırdı. Anadolu'da seyahat eden derviş seyyahlar, abdallar bel kemerlerine bir de su kabağı asarlardı. Torbalarında da Hindistan cevizinden yapılmış, icabında nargile halini alan dervişin esrar çekmesine yarayan bir alet bulurundu ki buna da kabak derlerdi. Kelimenin ayrıca 'göz kapağı' anlamı da vardır." (Onay, 1996: 288) Kabak kabak şeklinde ikileme olarak kullanıldığında ise önden önden, ileri ileri demektir. (Öztürk, 2007: 330) Anlamı üzerinde durulması gereken bir başka kelime ise çekmek fiilidir. Kelimenin Güncel Türkçe Sözlük'te 47 anlamı verilmiştir. (www.tdk.gov.tr) Ancak bu beyitteki anlam ilişkileri göz önüne alındığında üzerinde duracağımız anlamları "bir yerden bir yere taşımak" ve argo anlamıyla "içki içmek"tir.

Yukarıda da işaret edildiği gibi bu beyitte de ikileme, ikili durumlar için kullanılmıştır. İki olan unsur leb yani dudaktır. Dudak alt

ve üst dudak olmak üzere ikidir. Dudak kırmızıdır. Beyitte geçen bâde-i gül-gûn, bu renk çağrışımını yapan tamlamadır. Dolayısıyla leb ve bâde benzetme ilişkisi sebebiyle beyitteki diğer ikili durumdur. Beyitten ilk algılanan, ikilemenin önden önden anlamından hareketle, bir işret meclisi hazırlığında ortama, her şeyden önce şarap kadehlerinin taşınmasıdır. Kabak kelimesinin şarap kadehi anlamıyla ise ikileme, kadeh kadeh şekline girer ki, çekmek kelimesinin argo anlamıyla, beyitten işret meclisinde kadeh kadeh içilen gül renkli şaraplar anlaşılır. Bu anlamıyla ikileme, içmek eyleminin ne kadar çok yapıldığını, kadehlerin arka arkaya boşaldığını ifade eder. Yani anlama çokluk ve süreklilik katar. Leb ve şarap kadehi olan kabak arasında renk ilişkisinden başka aşığın sevgilinin dudağını öpme hayali de söz konusudur. Netice olarak beytin ekseninde duran ve beytin anlamını kendi etrafında şekillendiren unsur kabak kabak ikilemesidir.

Bâkî'nin divanının ikilemeler açısından zengin olduğunu vurgulamıştık. Aşağıdaki beyit bu zenginliği göstermesi açısından oldukça renklidir ve ikilemelerin katkısıyla son derece canlı ve hareketlidir.

*Nedür bu pîç pîç u çîn çîn u ham-be-ham
kâkül*

*Nedür bu turralar bu halka halka zülfi
müşk-âsâ
(s.105, G.6/2)*

"Bu kıvrım kıvrım, büklüm büklüm, bu kıvrır kıvrır kâkül nedir? Bu turralar, bu misk kokulu halka zülfler nedir?" Divan şiirinde sevgilinin saç, yanağın iki yanından sarkan iki saç buklesidir. Dolayısıyla ikili bir kavramdır. Beyitte sevgilinin yanaklarına dökülen kıvrım kıvrım saç anlatılıyor. Fakat şair, arka arkaya sıraladığı ikilemelerle sanki birden fazla şeyi söz konusu ediyormuş izlenimini verir. Bu izlenimin yaratılmasın-

da üç ikilemeye karşılık, saç anlamına gelen kâkül, turra ve zülf olmak üzere üç kelimelerin birlikte kullanılması da rol oynar. Beyitte nedir ve bu kelimelerinin tekrarı da ikileme etkisi yaratır ve bu durum beyitteki diğer ikilemelerin etkisini daha da artırır. Ayrıca müşk kelimesinden hareketle çin kelimesi müşkün çıkarıldığı Çin ülkesi anlamını da hatırlatır. Ayrıca beytin vezni olan Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün kalıbı da süreklilik etkisiyle, bu beyitteki sevgilinin kıvrım kıvrım, büküm büküm saçlarının resmedildiği tabloyu tamamlayan ve pekiştiren bir diğer unsurdur.

Kanunî Mersiyesi'nden alınan aşağıdaki beyitte ise katre katre ikilemesi özellikle renk çağrışımları etrafında etkili bir biçimde beyte yerleştirilmiştir.

*Döksün sehâb kaddin anup katre katre kan
İtsün nihâl-i nârvenî nahl-i ergavân
(s.76, Mus.I- III/1)*

"Bulut onun boyunu anıp damla damla kan ağlasın. Narven fidanını erguvan dalına döndürsün." Beyitte kelimelerle bir renk imajı verilmiştir. Narven, çiçekleri beyaz açan bir ağaçtır. Erguvan ağacının çiçekleri ise kırmızıdır. Şair, Kanûni Sultan Süleymân'ın ölümüne duyulan üzüntüyü sadece insanlara değil, bütün tabiata mâl etme tasavvuruyla bulutu teşhis ederek kanlı göz yaşı döksün, demektedir. Benzetme yoluyla da beyaz çiçekli narven ağacının üzüntüsünden dolayı kırmızı çiçekli erguvan ağacı gibi olması hayal edilmiştir. Her iki mısırda kelimelerin çağrışımları beyazdan kırmızı renge bir dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşümün göstergesi ise katre katre ikilemesidir. Katre, damla demektir, şeklen yuvarlaklığı ifade eder. Katre katre şeklinde olduğunda ise damla damla diye anlayacağımız bu ikileme, birinci mısırda gözden akan gözyaşlarının belirleyicisidir. Göz sayı

olarak ikidir, dolayısıyla burada ikileme iki gözden akan iki damla yaşı ifade ettiği gibi; sürekli bir biçimde ağlamak anlamına da gelir. Beyitte ikilemenin yönlendirdiği anmak ve kan kelimeleri ile birlikte ortaya çıkan anlam ise, ölen padişahın boyunu andıkça iki gözden sürekli kanlı göz yaşı dökülmesidir. Çünkü anmak, sürekliliği olan bir eylemdir ve sürekli bir biçimde ağlandığında gözden kanlı göz yaşları akar. İkinci mısırda da nihâl-i nârven ve nahl-i erguvân olmak üzere iki unsur vardır. Katre katre ikilemesi çiçeklerin biçim olarak yuvarlaklığını ve nicelik olarak da çokluğunu ifade etmesi bakımından bu iki unsuru da ilgilendirmektedir. Sonuç olarak beyitte anlamı kendi eksenini etrafında döndüren, bütünleyen ve ortaya çıkan anlamın okuyucunun zihninde daha kalıcı olmasını sağlayan unsur katre katre ikilemesidir.

İkilemeler divan şiirinde en çok anlamı pekiştirme amacıyla kullanılmışlardır. Bu kullanılışlarda çok, pek fazla gayet gibi sözcüklerin belirttikleri anlamla; ikilemenin sağladığı güç, pekiştirme bakımından ölçülemez. Bâki divanında bunun örneği olabilecek pek çok kullanılış vardır:

*Devr elinden kâse kâse yutduğum kanlardur
ol*

*Katre katre tamlayan gözden dem-â-dem ey
gönül
(s.285, G. 300/2)*

*Yâr bir meclis kurar mı k'anda bu gamgîn
gönül*

*Devr elinden tâs tâs aguyı bir dem içmeye
(s.445, Kıt'a 14/1)*

Bu beyitlerde kullanılan ikilemelerin diğer kelimelerle ilgi kurulabilecek özellikleri bir tarafa bırakılacak olursa, kâse kâse kan yutmak ve tâs tâs ağı içmek söyleyişlerinde ikilemeler, anlama çokluk katmakla

birlikte bu kelimelerin yerine aynı anlamı verecek şekilde kullanılabilecek çok, fazla, gayet kelimeleri hiçbir şekilde ikilemenin anlama kattığı pekiştirme etkisiyle karşılaştırılmaz.

Ses taklidi ya da yansıma kelimelerden oluşan ikilemeler başka dillerde neredeyse hiç karşılaşılmayan bir durumdur. Türkçe bu açıdan oldukça zengindir. Bâkî'nin şiirlerinde ses taklidi kelimelerden meydana gelen ikilemelerin kullanıldığı örnekler vardır:

*Figânüm ile felek çın çın ötdi ey Bâkî
Berîd-i âhuma gûy-ı sipîhr zeng oldı
(s.404, G.489/7)*

Aşağıdaki beyitte de heyecanın sese ve harekete teslim edildiğini görürüz:

*Dilâ câm-ı şarâb-ı aşk-ı yârı şöyle nûş et kim
Felekler güm güm ötsün başuna humhâneler
dönsün
(s.341, G.391/2)*

"Ey gönül, sevgilinin aşk şarabının kadehini öyle iç ki, gök kubbeler güm güm ötsün, başında meyhaneler dönsün." Beyitte içtiği şarabın verdiği sarhoşlukla başı dönen birisi tasvir edilmiştir. Felekler üst üste kapatılmış taslar gibi, iç içe gök kubbelerdir. Şair, aşk şarabını öyle bir nûş et, dediğine göre muradı bu şaraptan çok içilmesidir. Çok içenin ise başı döner, gök kubbe döner, meyhaneye döner ve her şey döner. Kubbeli binalarda ses yankılanarak güm güm öter. Beyitte güm güm ikilemesi ses unsuru olmanın yanında kelime tercihi de belirleyen durumundadır. Meyhane yerine hum-hâne kelimesinin tercih edilmesi, hem hum kelimesinin yuvarlaklık çağrışımından hareketle küpün yuvarlaklığını ifade etmek; hem de küp küp şarap içildiğini okuyucuya hissettirmek maksadıyladır.

Diğer taraftan hum kelimesinin ses olarak beyitteki güm güm ikilemesinin sesi ile benzer bir ahenk meydana getirmesi de dikkat çekicidir.

Aşağıdaki beyitte ise ses taklidi bir kelime olmamakla birlikte kelimeler, taklidî bir sesi yansıtmak için birbirine mütenasip biçimde ustaca seçilmiştir:

*Sâkî elünde bülbüleyi bülbül eylesen
İçsen şarâbı ruhlarını gül gül eylesen
(G. 255, 1)*

Beyitte kullanılan bülbüle ve bülbül kelimeleri ses olarak gül gül ikilemesini tamamlar ve aynı zamanda bir ikileme izlenimi yaratır. Şair böylece ağız dar bir sürahiden dökülen şarabın çıkardığı "kul" sesini okuyucuya duyurmuş olur.

Sonuç itibarıyla, divanında sayısı yüzlerle ifade edilecek kadar ikilemeye yer veren ancak sınırlı sayıda verdiğimiz beyitlerinden hareketle, divan edebiyatının Sultanü's-şuarâ'sı Bâkî'nin şiirlerinde ikilemelerin bir anlatım tekniği olarak kullanıldığını ortaya koymaya çalıştık. Bu örneklerle bakarak Türk dilinin mucizesi diyebileceğimiz ikilemeler şiirlerine bilinçli olarak ustalıklı yerleştiren şairin bu dil unsurlarına anlamlar yüklemeye ne denli güçlü olduğu anlaşılmıştır. Bâkî'nin ikilemelerin yarattığı ses uygunluğu, ses benzerliği, anlam gücü ve anlatım bolluğundan yararlanarak bir kavram zenginliği elde ettiği; şiirlerine ses, söz ve anlam açısından güçlü bir yapı kazandırdığı, denge kurduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Bâkî Divanı (1994), Tenkiltli Basım, (Haz.: Sabahattin Küçük), Ankara: TDK Yayınları.

DİLÇİN, Cem (1995), "Fuzûlî'nin Şiirlerinde, İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni", Journal Of Turkish Studies(Türklük Bilgisi Araştırmaları), Abdülkâi Gölpinarlı Armağanı, Volume 19, s. 157-202.

HATİBOĞLU, Vecihe (1971), İkileme, Ankara: TDK Yayınları.

HORATA, Osman (2002), "Necatî'den Bâkî'ye 'Döne Döne' ", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Ankara: Grafiker Yayınları, s. 367-393.

MACİT, Muhsin (1996), Divan Şiirinde Ahenk Unsurları, Ankara: Akçağ Yay.

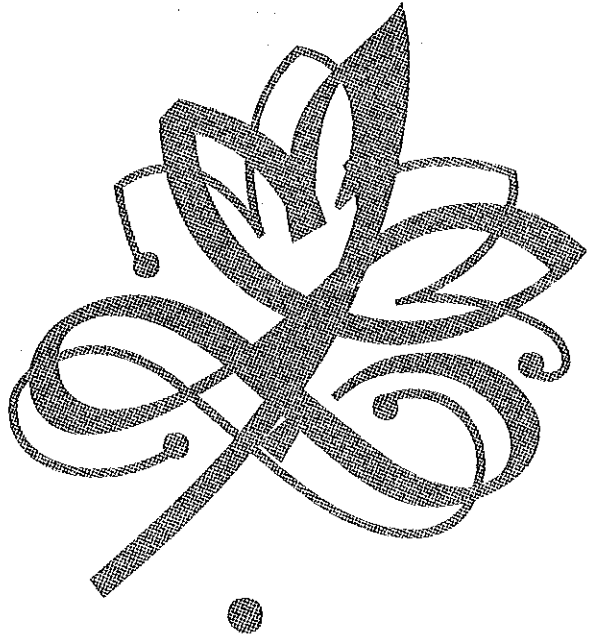
ONAY, Ahmet Talat (1996), Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar, İstanbul: MEB Yayınları.

ÖZTÜRK, Furkan (2008), "İşlevsel Sözlük ve Osmanlı Şiirinde Bağlam", Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/1 Winter, s. 326-334.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), 19 uncu Asır, Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TARLAN, Ali Nihat (1990), "Divan Edebiyatı", Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler, Ankara: AKM Yayınları.

ÜNVER, İsmail, (1988) "İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel", Türk Dili, 438, s. 291-297.



Klasik Dönem Türkmen Edebiyatına Bir Bakış

Dr. Hıfzı TOZ

Kırıkkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Klasik dönem Türkmen edebiyatının en parlak dönemi 18. yüzyıldır. Bu yüzyılda yetişen edebî şahsiyetlerin ve bu dönemde verilen edebî ürünlerin etkisinin günümüze kadar sürdüğünü ve bu etkinin izlerini bu gün dahi görebildiğimizi söylemek sanırım yanlış olmaz. Bildirimizi, sınırları ve etkileri çok geniş olan bu dönemi, klâsik edebiyatın oluşmaya başladığı dönem olan 17. yüzyıla kısa bir bakışla ve 18. yüzyılın sosyal, siyasî, askerî, edebî olaylarını ve edebî şahsiyetlerini ele almakla sınırlayacağız.

17. yüzyıla genel olarak baktığımızda, bu yüzyılın Türkmenler açısından bir önceki yüzyıldan pek farklılık göstermediğini söyleyebiliriz. İran Safevî Devletinin, bir yandan yerli halkın ayaklanmalarıyla uğraşırken, bir yandan da batıda Osmanlı ile, doğuda Özbekler'le bir hakimiyet savaşına tutuşması, tabii olarak Türkmenler'i de etkilemiştir. İran'ın merkezî bölgelerinde yaşayan Türkmen topluluklarının Safevîler'e karşı ayaklanmasıyla Türkmenler'in az olan rahatları daha da bozulmuştur. Bu durum haliyle 17. yüzyılda Türkmenler'in ekonomilerini ve edebiyatlarını geliştirmesine fazla imkân tanımamıştır. Ancak bu da Türkmenler'e, Türkmen coğrafyasına yakın olan farklı kültürlerle ilişkiye girme imkânı sağlamış ve Türk -mence eser veren şairlerin yanı sıra Farsça eser veren Türkmen şairlerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

17. yüzyılda birçok Türkmen, Orta Asya'da, İran'da Afganistan'da, Buhara'da

Semerkant'ta, Anadolu'da, Irak'ta, Suriye'de, Azerbaycan'da ve Hindistan'da yaşamaya devam etmekteydiler. Dünyanın muhtelif yerlerinde yaşayan Türkmenlerin arasından tanınmış sanatkarlar, ozanlar ve şairler çıkmıştır. Bu sanatçıların yaratıcılıklarında belli bir derecede yerli halkın dilinin, edebiyatının, zanaatkârlığının ve folklorunun etkisinin olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca onların eserlerinin de yerli ahalinin folkloruna, edebiyatına ve sanatına iz bıraktığını da görmek mümkündür. Bu yüzden de, bu yüzyılda, başka ülkelerde yaşayan Türkmen şairlerin edebî eserleri incelendiğinde, onların bu yerli halkların medeniyetleriyle bir bağının olduğu yadsınamaz. İran'da, Azerbaycan'da, Hindistan'da yaşayan Türkmen şairlerin çoğu iki dilde, yani Farsça ve Türkçe eserler verdiği de vakidir.

Türkmen edebiyat tarihlerinde bu yüzyılda adı öne çıkan ve kendisinden sonrakî şairlerde iz bırakan iki şairi görürüz. Bunlardan birincisi Horasan Türkmenlerinden olan Berhurdar Türkmen; ikincisi ise Anadolu'da yaşayan Karacaoğlan'dır. (T.E.T., I.C.,1975:418) Karacaoğlan bizim edebiyatımızda yeteri kadar ele alınıp incelendiğinden, biz daha çok Berhurdar Türkmen üzerinde durup 18. yüzyıla geçeceğiz.

17. yüzyıl Türkmen edebiyatında lirik ve epik şiir söyleme geleneği bu dönemde de devam eder. Bu tarz şiirlerde öğüt-nasihat,

terbiye ve ahlâk meselelerini içine alan küçük hikâyeler aracıyla fikirlerini etkili ve kişilikli bir biçimde anlatma geleneği bu asırda da sürer. Bu dönemin en önemli şairi olan Berhurdar Türkmen de eserlerinde bu gelenekten yola çıkar ve geleneğin bu özelliğini eserlerine aksettirir. Onun "Ragna ve Ziba", "Mahbubul-Kulub" adlı eserleri, bu dönem Türkmen edebiyatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bunlardan "Mahbubul-Kulub" adlı eserin içerdiği konular ve fikirler itibarıyla, bu dönemden sonraki sanatçılar üzerinde etkisinin olduğunu söyleyebiliriz.

"Mahbubul - Kulub" adlı eserinin girişinde, kendisinin de belirttiği gibi Horasanlı Türkmenler'den olan Berhurdar Türkmen, çok çeşitli yerlere seyahat etmiş ve dönemindeki birçok âlimle sohbet arkadaşı olmuştur.

Berhurdar Türkmen'in en önemli eseri olan "Mahbubul - Kulub" adlı destanı, girişten sonra beş bölümden oluşmuştur. Destanda söylenmek istenen düşünce, bir rivayet ya da hikâye ile tahkiye edilerek anlatılır. Bu özellik Doğu edebiyatlarında ve dünya edebiyatında meşhur olan "Kelile ve Dimne"nin üslubuna çok benzer ki, bu da şairin Doğu edebiyatını ve halk yaratıcılığını yakından tanıdığına işaret eder. (T.E.T., I.C., 1975:419)

Kendi dönemindeki toplumsal yapının eksiklerini tenkit etmek, insanın özgür ve mutlu yaşamasını arzulamak, çoğunluğun gücüne inanmak ve insanı doğru eğitmek meselesi her dönemin önde gelen ve şairlerinin işlediği konulardandır. Bu hususta Nizamî, Nevaî, Sadî, Hafız, Azadî, Mahtumkulu, Kemine, Seydi, Zelili, Talibi, Mollanepes, gibi usta sanatçıların da edebî eserlerinde bu konuların işlendiğini görürüz. Onlar, bütün insanların uygun hayat şartlarında yaşamalarını, insanların yüksek nitelikte ve insancıl olmalarını yürekten istemişler, kötülüğe ve ahlâksızlığa karşı çıkmışlardır.

Sanatçı, "Mahbubul - Kulub" adlı eserinde alçak gönüllülük, iyilik, Tanrı'ya inanmak, şahların (yöneticilerin) adaletsizliği, iyi dost sahibi olmak, kötü arkadaştan uzaklaşmak, sabırlı olmak, cimrilik, kıskançlık, kötülük, çocuğu doğru eğitmek gibi konuları ele almış ve işlemiştir. Sanatçının bu eserinde özellikle durduğu konuların başında ahlâk problemi gelir. Ona göre edepli olmak, insan için en gerekli şeydir. O edebi "Allah'ın nurundan yapılmış bir taş" olarak görür ve bunu da;

"Edep Allah'ın nurundan yasalan teçdir, / Başına gey de, her yana - islen yere git."

(Edep Allah'ın nurundan yapılan taçtır. Başına giy de her tarafa istediğin yere git.)

"Her kim gözüne sürtse, edep hayasının sürmesini"

Görer aşğının cemalını perdesiz bürenceksiz."

(Her kim gözüne sürse edep-hayasının sürmesini, aşğının güzelliğini görür örtüsüz, perdesiz.) diyerek ortaya koyar.

Onun eserlerinde rastlanan ahlâk problemlerinden bir diğeri de yerinde ve anlamlı konuşmaktır. Çünkü insan konuşmadan oturduğunda, onun nasıl bir insan olduğu, yani akıllı mı cahil mi olduğu anlaşılmaz, ancak konuşmaya başladığında onun sırları açılır ve akıllılığı, bilgeliği ya da cahilliği ortaya çıkar. Ona göre anlamlı konuşmak, insanın itibarını yükseltir ve toplumdaki yerini belirler (T.E.T., I.C., 1975:423). Bunu da şu mısralarla ifade eder:

"Dilimi bir berdiler, gulagını iki, / İkini eşit, birden artık sözleme (ayıtma)."

(Dilimi bir verdiler, kulağını iki, ikisiyle işit, birden fazla (da) konuşma.)

Berhurdar Türkmen bu konulardan başka tatlı dil, güler yüzlülük, insanlığa çağrı, iyilik yapmanın insanlığın en önemli özelliklerinden biri olduğu, cömertlik, misafirperverlik, aile ve ailenin önemi, çocuğu doğru eğitmenin önemi, adaletin ve adaletsizliğin toplumdaki yeri ve âdil olmanın

faziletlerini eserlerinde işler. Burada adaleti özellikle över, adaletli olmanın ve iyilik etmenin sevabının Mekke'ye gidip gelmekten ve hac sevabından yüz kere fazla olduğunu söyleyerek şahlara seslenir. Onları halk yararına çalışmaya, eziyet etmemeye ve insan sevmeye çağırır. (T.E.T., I.C., 1975:425)

Bu eserdeki görüşler ve konular daha sonraki Türkmen sanatçılara da etki eder ve 18. yüzyılda ortaya çıkacak olan klasik dönem Türkmen edebiyatında izlerini sürdürür.

18. yüzyıla geldiğimizde ise, Türkmen halkının siyasî, iktisadî, sosyal ve edebî hayatında büyük atılım ve değişimlerin olduğunu görürüz.

Bu yüzyılda Türkmenler, birbirleriyle sıkı ilişki içinde olmadan ayrı ayrı boylar halinde yaşarlar. Birbirlerinden kopuk olarak yaşayan Türkmenlerin bir kısmının Buhara Emirliği'nin; bir kısmının Hive Hanlığı'nın ve diğer bir kısmının da İran Safevî devletinin egemenlikleri altında yaşadığını görürüz. Zira Türkmenler, 18. yüzyılda henüz kendi devletlerini kuramamışlardı. (Atayev, 1988:11)

Bu dönemde İran'daki Safevî devletinin güç kaybetmesi ve dağılmaya başlaması, Türkmenlerin arasında özgürlük ve bağımsızlık düşüncesinin oluşmasına sebep olur. Burada Türkmenler arasında, bu tür duygu ve düşüncelerin oluşmasında emeği geçen Keymir Kör'ü anmadan geçmek olmaz. Özgürlük, bağımsızlık ve vatanseverlik duygularının ve bu uğurda verilen mücadelelerin o dönemdeki Türkmen edebî hayatında izler bıraktığını görürüz. Bu mücadele yıllarında Türkmen klasik edebiyatının oluşmaya ve ilk adımlarını atmaya başladığını söyleyebiliriz. (Atayev, 1988:19)

18. yüzyıl Türkmen edebiyatının en erken temsilcilerinden olan Dövlətməmmət Azadî, "Vagzi-Azat" adlı didaktik eserinde, devlet ve devleti yönetme kuralları; adaletli,

anlayışlı padişahların nasıl olması gerektiği, halkın çıkarlarını koruması, millete yardım etmesi, ülkeyi kalkındırması, ilmi, eğitimi yoluna koyması gerektiği gibi konuları; vali olacak insanların nitelikleri, halka bakışları, halkla ilişkilerinin nasıl olması gerektiğini o dönemin insanların gözünden ele alır ve ortaya koyduğu problemleri kendince çözmeye çalışır. (Atayev, 1988:32)

Bu yüzyılda Rus-Türkmen ilişkileri de gelişir. I. Petro, Türkmenlerin yaşama biçimleriyle yakından ilgilenir ve 1715 yılında Türkmenleri daha yakından tanımak için iki gezi grubunu Türkmenistan'a gönderir. Bu yakınlaşma dile de yansır. Bu dönemde Rusça'dan Türkmençe'ye bazı kelimeler girmeye başlar ve Mahtumkulu gibi, Andalp gibi büyük şairlerin de Rus dilinden girme bu kelimeleri edebî eserlerinde kullandıkları görülür. (T.E.T., II.C/1.Kitap, 1975:6)

Sosyal hayatta bunlar olurken bu dönem edebiyatında büyük bir atılım göze çarpar ve dönemin en usta temsilcileri olan Azadî, Andalp, Şabende, Mahtumkulu, Seydayı, Magrupı ve Gayıbı gibi şairler klâsik Türkmen edebiyatının oluşmasını sağlarlar ve onlar da tam anlamda birer klâsik şair unvanı alırlar.

Bu sanatçılardan ilki olan Dövlətməmmət Azadî, 1700 - 1760 yıllarında yaşamış ve şair, "Vagzi-Azat" adlı eseriyle tanınmış ve bilinmiştir. Bu eserinde Azadî, Türkmenlerin yaşantısındaki problemleri ele almış ve dönemine göre uygun, ilerici çareler sunmuştur. Azadî'nin halkın hayatının birçok yanını kendisine mesele edinip eserinde işler ve onu kendince çözmeye çalışır. (T.E.T., II.C/1.Kitap, 1975:39)

"Vagzi-Azat" adlı eser, Azadî'nin yaratıcılığının merkezine oturur ve eser bir münacat ile başlar. Allah'a olan sevgi bildirilir ve ondan merhamet - şefaahat dilenir ki bu durum Yusuf Has Hacıp'in "Kutadgu Bilig"inde, Nizamî'nin, Sadî'nin Nevaî'nin

şairlerinin başındaki münacat geleneğinin bir devamıdır.

Eser, dört bölümden oluşturulmuştur. Bunun sebebinin de anâsır-ı erbaa (dört unsur, elaman) olduğu düşünülmektedir. Doğu felsefesinde önemli bir yer tutan bu dört unsurun (hava, su, toprak, ateş) dünyanın kuruluşunun temeli olduğu kabul edilir. Azad'ın "Vagzi-Azat" adlı eserini de dört bölümle ayırması bununla bağlantılı olsa gerek. Bu dört bölüm şöyledir: 1.bab: Padişahlar hakkında; 2.bab: Zenginlerin fakir biçarelere hayır-yardım etmesi gerektiği hakkında; 3.bab: Âlimler, bilginler hakkında; 4.bab: Dervişler hakkındadır. (Atayev, 1988:37)

Dövlətməmmət Azadı, geniş halk kitleleriyle ilişkide olmuş, onlara keskin zekâsıyla öğütler vermiştir. Halkın hayatına dikkat etmiş ve bu dönemde iktisadî açıdan sıkıntılı ve dağınık bir halde olan Türkmen halkını bu durumdan kurtarmak için kaygılanmıştır. Şairin yaşadığı dönemde Türkmenlerin millî bir devletin olmayışı, aşiretlerin otlak alanları ve ekim yerleri yüzünden yaşadığı arazi anlaşmazlıklarının Türkmenistan'ı iktisadî ve sosyal yönden yıpratması ve buna karşı çıkılması gereği gibi düşünceleri ileri sürmesi kendinden sonraki Mahtumkulu, Andalp gibi büyük sanatçılara da tesir etmiştir. Türkmen boy-larını bir devlette birleştirmek, dış düşman-lara karşı koyulması, tam bağımsızlık kazan-mak gereği, âdil bir yönetici (hâkim) ortaya çıkarma gibi dönemine bakıldığında, ileri bir düşünce sayılacak görüşlerini "Vagzi-Azat" adlı eserinde ortaya koyar ve bu fikir-ler, daha sonraki sanatçıları etkisi altına alır. Eserin aruzun Failatün/ failatün/ failün kalıbıyla yazıldığını belirtelim ve şairin bu eserden başka dinî konularda yazılmış iki eserinin daha olduğunu söyledikten sonra dönemin bir başka güçlü şairi olan Nurmuhamet Andalp'a geçelim. (Atayev, 1988:48)

Nurmuhamet Andalp, (1710-1770) 18.

asır Türkmen edebiyatının en çok destan yazan şairi olarak tanınır. O, "Leyli-Mecnun", "Yusup-Züleyha", "Zeynelarap", "Babarövşen", "Melike Mehriniger" adlı destanları, "Nesimi", "Oguznama", "Sagdı Vakkas" adlı poemleri ve bunlardan başka birkaç lirik şiiri ile de bilinir. (T.E.T, II.C/1.Kitap, 1975:83)

Şairin asıl adı Nurmuhamet olup onun Andalp (Bülbül), Garıp diye lakaplar kul-landığını da "Yusup-Züleyha" adlı destanı ve "Nesimi" poeminin girişinde yazdığı şu mısralardan görmek mümkündür.

"Adım idi Nurmuhamet-Garıp, / Sözde tahallusım (mahlasım) erer Andalp."

Andalp sadece Türkmenler arasında değil, Karakalpak, Özbek, Kazak, Tacik ve Azeriler tarafından da okunup sevilmiş ve tanınmıştır. Hatta bu Türk soylu topluluk-larda onun lakabını (mahlasını) kullanarak şiirler söyleyen şairler bile olmuştur. Bunlardan 18. asrın sonu ve 19. asrın başlarında yaşayan Azerbaycan şairi Andalp Garacadağı'nın, 19. asırda yaşayan Özbek şairi Divana Andalp'ın adlarını söyleyebiliriz. (Atayev, 1988:49)

Klasik Dönem Türkmen Edebiyatının temsilcilerinden bir diğeri de Şabende'dir. Abdilla Şabende 1720-1800 yılları arasında yaşamış ve Mahtumkulu, Kemine Talıbı gibi dönemin en önemli şairleri ile bir arada olmuş, onlarla sohbetlerde bulunmuştur. Ayrıca Mahtumkulu gibi büyük bir şairin eserlerine hürmet etmiş, çok değer ve önem vermiştir. Daha çok lirik ve didaktik şiirler yazan Şabende, aşk, dinî konular, muam-malar (bulmacalı şiirler), destan (Gül-Bülbül Destanı, Şabehram Destanı) gibi çeşitli konularda eserler vermiş ve şiirlerinde aruz vezni de büyük bir ustalıklarla kullanmayı bilmiştir. (Atayev, 1988:259)

Klasik Türkmen edebiyatının en büyük şairi, Türkmenlerin millî gururu, ferasetli akıldârı, kurucusu ve ata-babası sayılan Seydi, Zelili, Kemine, Mollanepes gibi

görmekli söz ustalarının ve kendisinden sonra gelen bütün şairlerin ustası olarak kabul edilen Mahtumkulu Pıragı (Magtımğulı) da bu dönemde yaşamıştır. Türkmenler arasında ve Türk dünyasında büyük bir şöhrete sahip olan Mahtumkulu, çok sayıda vermiş olduğu şiirleriyle iz bırak-mış ve kalıcı olmuş bir şairdir.

Mahtumkulu'nun ne zaman doğduğu hakkında kesin bir bilgiye sahip olmamakla birlikte yapılan araştırmalardan 18. asrın 20'li veya 30'lu yıllarında dünyaya geldiği 1780'li yıllarda ise öldüğü tahmin edilmek-te-dir. Mahtumkulu, çeşitli medreselerde eğitim görmüş Arapça-Farsça öğrenmiş ve bu vasıta ile Doğu'nun önemli klasikleri olan Nizamî, Sadî, Fuzulî, Hâfız, Câmî ve Nevaî gibi usta şahsiyetleri ve onların eser-lerini tanımış ve okumuştur. Bu da şairin edebî kişiliğinin oluşmasında önemli bir yer tutmuştur. (T.E.T, II.C/2.Kitap, 1976:23)

"Mahtumkulu'nun edebî kişiliğinin şekil-lenmesinde Arapça ve Farsçayı öğrenmiş olmasının önemli bir rolü vardır. Şair, Şarkın klasikleri olan Nizamî, Sâdî, Fuzulî, Hâfız, Câmî ve Nevaî, gibi üstatların eserlerini bu yolla okumuştur. Mahtumkulu bunlara ilave olarak içerisinden çıktığı Türkmen halkının ürünlerini de hazinesine katmıştır. Şairin çok yeri gezip dolaşmış olması da edebî kişiliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur.

Mahtumkulu, yaşadığı dönemde Türkmenlere birlik ve beraberliği tavsiye etmiş, kendi aralarındaki kısır çatışmalara son vermeleri gerektiğini dile getirmiştir. Bundan dolayı günümüzde dahi Mahtumkulu, Türkmenler arasında çok büyük bir sevgi ve saygıya sahiptir.

Mahtumkulu, hem Türkmen Türk ede-biyatının hem de Türkmen Türkçesinin temelini atan bir şahsiyet olarak tanınmak-tadır. Hatta bunlardan ötürü 18. yüzyıla "Mahtumkulu asırı" adı verilmiştir.

Şiirlerinin asıl konusu insanın kaderidir. Şair her ne kadar klâsik Türk ve Şark ede-

biyatına vakıfsa da şiirleri ana hatlarıyla Türkmenlerin millî geleneklerine dayan-maktadır. Şairin düşünce dünyasında Ahmet Yesevî ve Nevaî'nin önemli etkileri olmuştur. Mahtumkulu ise kendisinden sonra gelen pek çok Türkmen şairini etkilemiştir.

Bu büyük şair, tahminen 1798 yılında bu dünyadan göçmüştür. Ölümünden itibaren şiirleri geniş halk kitlelerine yayılmıştır." (Yaman, 1998:110).

Klasik Türkmen Edebiyatı'nın en büyük şairi ve klâsik Türkmen edebiyatının babası olarak kabul edilen ve daha sonraları da adına ödüller düzenlenen Mahtumkulu da bu dönemde yaşamış ve eserler vermiştir. Türk dünyasında ve Türkmenler arasında büyük bir şöhrete sahip olan Mahtumkulu, çok sayıda şiir söylemiş, bıraktığı eserleriyle hem kalıcı olmuş hem de Türkmen halkının gönlünde ayrıcalıklı bir yer tutmuştur.

"Şiirlerinde ele aldığı konular, kullandığı teşbihler kadar, Mahtumkulu'nun dili ve ona olan hizmeti de önemlidir. Çünkü onun yaşadığı asır, Türkmenlerde yazı dilinin kuruluş asrıdır. Babası da dahil olmak üzere daha önceki şairlerin dilleri Çağatayca'nın çok belirgin tesiri altındadır. Mahtumkulu ise Çağatayca'yı, özellikle Nevaî'yi çok iyi bilmesine rağmen Türkmence yazmış, Türkmen dilinin yazı ve edebiyat dili haline gelmesinde büyük katkıları olmuştur. Kanaatimizce, Türkmenlerin en büyük, en güçlü şairi olması yanında, Türkmen diline olan bu hizmeti de onu yücelten unsurlar arasındadır. O Türkmen ruhunu, Türkmen yiğitliğini, Türkmen cesaretini anlatırken, Türkmen dilini kullanmış, kısaca Türkmen'i Türkmence ifade etmiştir. Sonuç olarak Mahtumkulu, bir yandan güçlü şiiri ve şiirinde işlediği mahallî, millî ve evrensel değerler, bir yandan da Türkmen diline verdiği hizmetlerle ölümsüzleşmiştir, diye-biliriz." (Türkmen, 1996:23)

Şiirlerinde dönemin siyasi, toplumsal,

iktisadî konuları işlemiş, sosyal adaletsizliklere ve zulme karşı çıkmıştır. Bunlardan başka gariplik, fakirlik, gibi sosyal konuların yanı sıra toplumdaki çarpıklıkları ve ülke idarecilerinin tutumlarını tenkit ederek onları alaycı bir üslupla yermiştir. O, şiirlerinde sevgi, kahramanlık, sosyal tenkit, vatan, mertlik, ahlakî konular, dünya hakkındaki fikirler, adalet, sosyal adaletsizlikler gibi temaları ustalıklı ve başarı ile işlemesini bilmiş ve kullandığı dil ile de günümüze kadar gelmiştir. Mahtumkulu'nun şiirlerinde işlediği konuları Türkmen edebiyat tarihleri şu başlıklar altında tasnif etmişlerdir: 1- Sosyal adaletsizlik, mülk-emlak eşitsizliği teması; 2- il-halk teması; 3- vatan, kahramanlık, mertlik teması; 4- Toplumun aksaklıklarına, zararlı adetlere ve alışkanlıklara karşı mücadele teması; 5- Hümanizm-sevgi teması gibi temaları şiirlerinde işleyen Mahtumkulu, bu temaları ele alırken hayatı değiştirmeden ve olayları olduğu gibi realist bir üslupla şiirlerinde işlemeyi başarmıştır. Bu anlamda Mahtumkulu, Türkmen edebiyatında realizmin de kurucusudur, demek yanlış olmaz. Mahtumkulu, Türkmen edebiyatında bir ekol sahibi olmuş ve kendisinden sonra gelen nesillere ve Türkmen halkına eserleriyle, fikirleriyle ve söz ustalığıyla zengin ve medenî bir miras bırakmıştır. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:44-92)

18. yüzyıl Türkmen edebiyatında lirik şiirleriyle ve "Gül-Senuber" destanı ile adı öne çıkan bir diğer şair de Şeydayı'dır. Onun sevgi konulu lirik şiirleri halk türküsü yapıp günümüzde de söylenmektedir. Onun şiirlerinde sevgi ve aşkın yanı sıra sosyal olayları, zalim hükümdarları tenkidi, öğüt-nasihatı, muamma/bulmaca gibi konuları da görmek mümkündür. Onun bir diğer ustalığı da şüphesiz "Gül-Senuber" adlı destanı Türkmen edebiyatına kazandırmasıdır.

18. yüzyıl ortalarında ve ikinci yarısında yaşadığı tahmin edilen Şeydayı, bu dönem

min Türkmen hayatını ve dönemin meselelerini şairane fikir ve duygularla söz oyunlarına girmeden anlatır. (Atayev, 1988:210) Onun eserlerinde şu temaları görmek mümkündür: Bunlardan birincisi, şairin döneminde yaşanan sosyal meseleleri, sosyal eşitsizliği, zalim hükümdarları, aç gözlü sofuların arabozculuklarını ele aldığı ve eleştirdiği sosyal tenkitli eserler; ikincisi, didaktik yönü ağır basan ve Kutadgu Bilig'den bu yana Türk edebiyatının önemli konuları arasında yer alan öğüt-nasihat içerikli şiirleri; üçüncüsü, Türkmen edebiyatında eskiden beri varolan muamma, bulmaca ve soru cevap şeklindeki şiirleri; dördüncüsü türkü yapıp düğünlerde, eğlencelerde ve radyolarda söylenerek günümüze gelen lirik, aşk şiirleri; beşincisi ise Şeydayı'nın halk arasında en meşhur eseri olan "Gül-Senuber" adlı destanıdır. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:146)

Destan yazmak geleneği 18.-19. asır Türkmen edebiyatı tarihinde önemli bir yer tutar. Bu dönemde "Şasenem-Garıp", "Hüylukga-Hemra", "Necep Oglan" gibi anonim halk destanlarının yanı sıra 18-19. asırda yaşayan şairlerden Magrupı'nın "Yusup-Ahmet"; Şabende'nin "Gül-Bilbil (Bülbül)", "Şabehram"; Andalıp'nın "Leyli-Mecnun", "Yusup-Züleyha"; Mollanapes'in "Zöhre-Tahir" adlı destanlarının yanı sıra Şeydayı'nın "Gül-Senuber" destanı bu dönemin en önemli eserleri olarak karşımıza çıkar. Destan yazma âdeti bu dönemde, epik şiir yazmanın bir şekli olarak klasik Türkmen edebiyatının ayrılmaz bir özelliğini teşkil eder. Şeydayı'nın "Gül-Senuber" adlı destanı da bu açıdan dikkati çeker.

Diyebiliriz ki, 18. asır Türkmen Klasik Edebiyatı tarihinde Şeydayı iki yönden iz bırakmıştır. Bunlardan birincisi, destancılık geleneğini devam ettirmesi; ikincisi ise lirik eserler vermesidir. O, lirik şiirlerinde doğu şiirinin muhteşem temsilcileri olan Nevaî, Fuzulî, Sadî, Hâfız gibi önemli şairlerin

geleneklerini, kendi dönemlerinden ve kendi halkının hayatından yola çıkmak suretiyle devam ettiren bir şairdir.

Türkmen klâsik edebiyatının epik ve lirik tarz şiirin gelişmesinde, olgunlaşmasında ve zenginleşmesinde önemli bir yer tutan ve önemli bir rol oynayan şahsiyetlerden biri de birçok mesnevi kaleme alan Gurbanalı Magrupı'dır. Magrupı döneminin ileri fikirlerinin öncüsü olmuş, kendisinden sonra edebiyat sahnesine çıkacak olan birçok şairin dava adamının ve söz ustalarının yetişmesini sağlamıştır. Hem hayatta, hem de edebiyatta bu örnekliği devam ettiren şair, sadece Türkmen edebiyatıyla sınırlı kalmamış, diğer kardeş Türk halkları olan Özbek, Tatar, Karakalpak ve Kazakların arasında da tanınmış ve meşhur olmuştur. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:163)

Magrupı Türkmen millî şiirini geliştiren üstatlardan biri olarak kabul edilir. O yazılı edebiyatın romantik üslubu ile halk şiirinin realist üslubunu birleştiren ve onları başarı ile kullanabilen bir şairdir. Magrupı'da, Mahtumkulu gibi yazılı edebiyatın çok kullanılan nazım şekillerini yetersiz görmüş, daha çok halk şiirinin gerçek hayata dayanan, yaşama savaşı veren, at üstünde kılıç sallayan bir halkın hayatını anlatan eserlerinde halk şiirlerinin nazım şekillerini ve realist üslubunu kullanmıştır.

Magrupı, öncelikle şiiri tematik olarak genişletmiş, insan sevgisini temel alarak, şiiri hayatın geleneklerine yönlendirerek ona insanın kaygılarını, hayat mücadelesini, arzularını ve ilgisini sokmuştur. Bu da şiirde Mahtumkulu ile başlayan tematik genişleme ve gelişmeye Magrupı'nın bir katkısı olarak karşımıza çıkar.

Şair, şiirlerinde dönemindeki toplumsal meselelere büyük önem verir ve Mahtumkulu gibi Magrupı da 18. asırdaki Türkmenlerin millî birlik etrafında bir araya gelmelerine dikkat çeker.

Onun şiirlerinde özellikle işlediği bir

diğer konu da, aşk temasıdır. Onun şiirlerinde seven-sevilen tipinin dışında, kızlar, utangaç, edepli, soylu, güzel, vefalı, becerikli ve tatlı dillidirler. Erkekler ise yiğit, mert, sözünde duran, cömert, gözü pek gibi vasıflarla bezenmişlerdir. Bu nitelikler onun yalnızca lirik şiirlerinde değil "Dövletyar", "Seypelmelek-Methalcemal", "Yusup-Ahmet" adlı destanlarında da birbirini takip ederek ele alınmıştır. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:164)

Klâsik Dönem Türkmen Edebiyatında destan geleneği başarılı bir şekilde devam ettiren Magrupı'nın 3 önemli destanını anmak gerekir. Bunlardan ilki "Dövletyar" destanıdır. Bu destan 18. asır klâsik dönem Türkmen edebiyatı tarihi içerisinde Magrupı'nın yerini, rolünü ve hizmetini öğrenmek için önemli bir yer tutar. (Atayev, 1988:247) İkincisi olan "Seypelmelek-Methalcemal" adlı destanda ise, fantastik bir aşk hikâyesi ele alınır. Bu destanı ilk işleyenlerden biri 16. asır Özbek şairlerinden olan Meclisî'dir. Ancak bu destanın Azeri, Kazak ve Uygur Türkleri tarafından da işlendiğini kaynaklardan öğreniyoruz.

Eserde aşk konusunun işlendiğini söylemiştik. Bu da Türkmen destanlarının tarihinde aşk temasının yaygınlaşmasına ve nazirecilik geleneğinin gelişmesine yardım etmiştir. Destanın ana fikrini insan, insan sevgisi ve o uğurda verilen mücadeleler teşkil eder. Ancak bu sevgi, ilâhî bir sevgi değil; insanî, saf, temiz ve realist sevgiye yakın olan bir sevgidir. İnsanın tabiatında olan bu duygu Magrupı için önemlidir. Destanda şair, insanı ve tabii sevgiyi mücadele ile birleştirmiştir. Bununla hayatın derin anlamının mücadele olduğunu belirtmiştir. Destandaki kahramanlar ise, şairin hümanist duygularını yansıtan mert, dürüst ve yiğit insanlardır. Magrupı aslında savunduğu fikirleri kahramanlara yükleyerek bu tür duyguları ve sevgiyi öne çıkarıp toplumu etkilemeyi düşünmektedir. (Atayev, 1988:241)

Üçüncü destanı olan "Yusup-Ahmet" adlı destanında da bu duygu ve görüşlerini sürdüren Magrupı, Türkmen halkının kendi bağımsızlıkları uğruna yaptıkları savaşları da eserlerinde işlemiştir. Magrupı, 18. asırdan önceki edebiyatı da bilen ve Mahtumkulu edebî mektebini geliştiren millî şairlerden biridir. Onun vatan ve bağımsızlık konulu lirik şiirleri, klâsik dönem Türkmen edebiyatında bir hayli yankı bulmuştur. (Atayev, 1988:233)

18. asır klâsik dönem Türkmen edebiyatında adı öne çıkan ve bizim de üzerinde duracağımız son şair Mahmut Gayıbı'dır. Bu dönem Türkmen edebiyatının seçkin ve özgür temsilcilerinden biri olan Gayıbı'nın asıl adı Mahmut (Mahmud), mahlası ise, Gayıbı, Gayıp, Molla Gayıp veya Zavallı Gayıbı'dır. Gayıbı'nın hayatına veya biyografisine ait bilgiler çok az olup, 18. asırda yaşadığı tahmin edilmektedir.

"Ey Gayıbı, ebcetden okıp-harpı-vücutun / Bak, fatihadan gör, bu elip-lamına "tüştü"!"

beyitinden ebcet hesabıyla yola çıkan Türkmen bilim adamları şairin hicri:1147-miladi: 1734-1735 yıllarında yaşadığını söylerler. Onun bir gözünün kör olması ona "Kör Gayıbı" denilmesine de sebep olmuştur. Şairin doğum tarihi gibi, ölüm tarihi de belli değildir. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:209)

Gayıbı'nın edebî eserlerinin büyük bir kısmı yazı yoluyla günümüze kadar gelmiştir. Şair şiirlerinde Arapça, Farsça ve Çağatay Türkçesine ait kelimeler de kullanmakla birlikte nazım şekli olarak gazeli, vezin olarak da aruz veznini kullanmıştır. Eserlerinde daha çok dinî konuları işleyen Gayıbı'nın en önemli eseri Divan'ıdır. Bir diğer eseri ise. alegorik özellikler taşıyan ve dönemin sosyal ve siyasî hayatını yansıtan "Otuz İki Tohum Kıssası" adlı mesnevisidir. Mesnevi (poema) 106 beyitten ibaret olup eserde ekin taneleri hakkında rivayet edilen hikâyeleri anlatmaktadır. Mesnevinin başında şair, eserini rivayet esasında yazdığını

belirtmekle beraber dini düşüncelerden hareketle otuz iki tohumu Adem (peygamberin) atanın ekip yetiştirdiğini söyler. Bu kısa girişten sonra mesnevi, bazı ekin tanelerinin (tohumların) birbirleriyle tartışmalarıyla, birinin diğerine kendi üstünlüğünü kabul ettirmeye çalışmasıyla devam eder. Tartışma, kim birinci olup cennete varacak sorusuyla ortaya çıkar. Tohumların hepsi toplanıp cennete doğru yola koyulurlar ve birbirleriyle öne geçme yarışına başlarlar. Alegorik özellikler taşıyan bu eserde taneler, çeşitli tipteki insanları temsil etmektedir ki, bu şekilde eser yazmak, Doğu halklarının edebiyatlarında eskiden beri devam edip gelen bir adettir. (Atayev, 1988:197-203)

Gayıbı'nın bir diğer eseri olan Divan'ında Nevaî'nin güçlü etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Zira Nevaî, asırlar boyu Türkmen halkının arasında büyük bir düşünür ve mükemmel bir söz ustası olarak meşhur olmuştur. O, sadece Türkmenlerle sınırlı kalmayıp, Özbekistan, Azerbaycan, Kazakistan, hatta İran'da ve Afganistan'da tanınmış, Orta Asya'nın aynı zamanda Türkmenlerin eski mekteplerinde özel olarak okutulmuştur.

Gayıbı'nın etkilendiği ve eserlerinde tahmisler yazdığı bir diğer söz sanatı uzmanı olan Fuzulî'dir. Gayıbı yalnızca Türk dilinde yazan şairlerin gazellerine tahmis yazmakla kalmamış, aynı zamanda Farsça yazılan gazellere de tahmisler yazmayı başarmış bir şairdir. Burada Orta Asya mektep ve medreselerinde okutulan Hâfız'ın ve onun gazellerinin şairde etkisini görmek mümkündür. Dönemin tahsilini almış ve yazılı edebiyat ile de tamamen tanınmış olan Gayıbı'nın yaratıcılığında Hâfız'ın tesirinin olması tabiidir. Diyebiliriz ki Gayıbı'nın edebî yaratıcılığında onun çok yönlülüğünü ve Doğu şiirinin geleneklerini görebiliriz. Bu da Nevaî, Fuzulî, Hâfız gibi büyük şairlerin Türkmen klâsik edebiyatı tarihinde önemli bir yere sahip olduklarına

işaret eder. Ancak bu durum, hiçbir zaman Türkmen şairlerin ve aynı zamanda Gayıbı'nın edebî yaratıcılığının orijinalliğini inkâr etmeye sebep olamaz ve hatta tam tersine Nevaî, Fuzulî, Hâfız gibi meşhur klâsik şairler ile aynı seviyede durmak gayreti olarak algılanabilir. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:224)

Gayıbı, kendi çağdaşı olan Dövlətməmet Azadı gibi, geçmişte Türkmen klâsik edebiyatında ve Orta Asya Türk halklarının yazılı edebiyatında çok meşhur olan kitabî üslupta yazan bir şairdir. Ancak bu dönemde, 18-19. asır Türkmen edebiyatı tarihinde daha çok sade bir dille ve halka daha yakın olan şiir tarzının devam ettiğini ve revaçta olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu tarz şiirlerin temsilcileri olan Mahtumkulu, Kemine, Zelile, Seydi ve Mollonepes gibi şairler daha çok halk edebiyatına ait olan şekil ve muhtevalı şiirler ile Türkmen millî edebiyatının en güzel örneklerini vermişlerdir. Gayıbı'nın edebî yaratıcılığı bu şairlerin eserlerinden yalnızca şekil bakımından değil, içerik bakımından da ayrılmakta ve onun eserlerinde halkçılık

ve açıklık bu dönemdeki klâsik şairlerin eserlerindeki gibi karşımıza çıkmaktadır. Gayıbı, Türkmen klâsik edebiyatında gazel şeklini en çok ve en iyi kullanan, büyük klâsikler Nevaî ve Fuzulî'nin de bazı özelliklerini ve edebî geleneklerini şiirlerinde devam ettiren şairlerden birisidir. (T.E.T., II.C/2.Kitap, 1976:210)

"Klâsik Dönem Türkmen Edebiyatı" sadece 17. ve 18. yüzyıldan ibaret değildir. Bu dönem, 19. yüzyılı ve bu yüzyılın en önemli temsilcileri olan Seydi, Zelili, Talıbı, Mollanepes ve Kemine gibi büyük Türkmen şairlerini de içine alır. Ancak bu kadar büyük ve etkisi günümüze kadar gelen bu edebî şahsiyetleri bütün yönleriyle takdir edilir ki, bir bildiride ele almak mümkün değildir. Zira her biri bir tez konusu olabilecek kadar büyük olan adı geçen bu şahsiyetleri sanat ve sanatçılıklarıyla, edebî güçleriyle, eserleriyle, ve etkileriyle ele almak, bu bildirinin hacmini çok aşar. Biz bu bildiriyi, kardeş Türkmen halkının bu dönemde yetiştirdiği şahsiyetleri tanıtmayı ve bu dönem hakkında kısa bir bilgi vermeyi ve ayrıca Türk edebiyatı araştırmacılarını bu sahadan haberdar etmeyi amaçladık.

KAYNAKLAR

ATAYEV, Kakacan: XVIII. Asır Türkmen Edebiyatı, Magarif Neşriyatı, Aşgabat 1988.

GELDIYEVA, Şirincemal - MAMMEDOV, Ahmet: "Türkistan Alanı - Türkmenistan Edebiyatı", Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi, Cilt: 9, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 2007, s. 372-452.

Türkmen Edebiyatının Tanhı (T.E.T.), I. Tom (Cilt), İlim Neşriyatı, Aşgabat 1975.

Türkmen Edebiyatının Tanhı (T.E.T.), II. Tom (Cilt)/1. Kitap, İlim Neşriyatı, Aşgabat 1975.

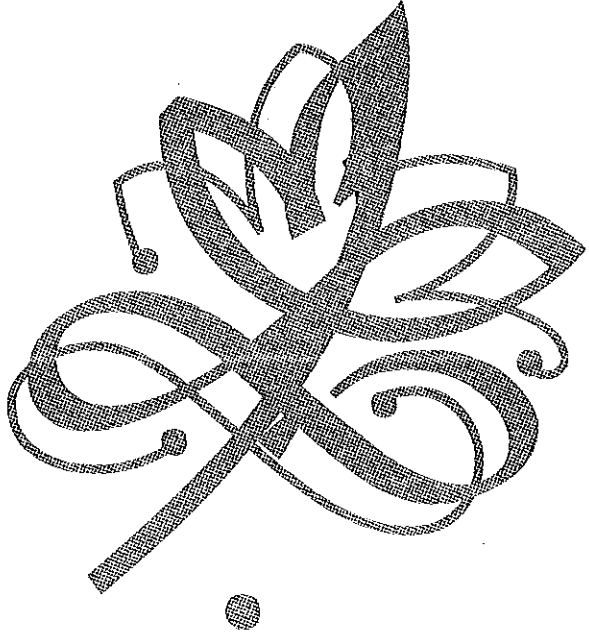
Türkmen Edebiyatının Tanhı (T.E.T.), II. Tom (Cilt)/2. Kitap, İlim Neşriyatı, Aşgabat 1976.

TÜRKMEN, Fikret, "Mahtumkulu ve Tasavvuf", Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi-I, Ege Ün. Türk Dün. Arş. Enst. Yayını, İzmir 1996.

Türkmençe- Türkçe Sözlük, (Haz.: Talat Tekin- Mehmet Ölmez- Emine Ceylan- Zuhal Ölmez- Süer Eker), Simurg, Ankara 1995.

TOZ, Hıfzı: Türkmen Şairi Kerim Gurbannepesov, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Ün. Sos. Bil. Enst., Ankara 1999.

YAMAN, Ertuğrul: Türk Dünyası Ortak Edebiyatı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, Ankara 1998.



XVIII. yy Şairlerinden Ebu Bekir Kânî'nin Şiirinde Eleştirel Unsurlar

Dr. İlyas Yazar

Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı

ÖZET

Ebu Bekir Kânî Efendi XVIII. Yüzyılda yetişmiş Tokatlı divan şairlerimizden birisi olup aynı zamanda yaşadığı dönemin en güçlü mizah şairi olarak da bilinmektedir. Şair, başta Divan'ı olmak üzere şiirlerinde siyasi ve sosyal yaşamla ilgili çeşitli gözlemlerini paylaşmakta ve bu tespitlerine eleştirel yaklaşımlar getirmektedir. İdari ve askeri yönetimdeki zafiyetler, sosyal hayattaki adaletsizlikler, çeşitli gelenek, görenek ve dîni inanç ve uygulamalara dair gözlemlerinde genel itibarıyla eleştirel bir tutum içinde olmuştur. Devrinin sosyal yaşamını ve bu yaşamın içindeki çeşitli aksiyonları gözlemleri doğrultusunda ele alan şair eleştirel yaklaşımlarında Neffî gibi sert, öfkeli ve saldırgan olmak yerine, mizahî bir üslup kullanarak daha ılımlı bir tavır sergileme eğilimi göstermektedir. Böylelikle şair, ele aldığı konularla ilgili eleştirilerini yaparken aynı zamanda belirli çevrelerin hedefi olmaktan da uzak kalmayı başarmıştır. Tebliğimizde şairin şiirlerinde yer verdiği eleştirel unsurlara metinlerden hareketle yer verilecektir.

GİRİŞ

Tebliğimize konu "XVIII. Yüzyıl Divan Edebiyatı şairlerinden Ebu Bekir Kânî Efendi'nin Şiirlerinde Eleştirel Unsurlar"¹ konusuna geçmeden önce, genel çerçeve içinde şairin hayatıyla ilgili kısa bir hatırlat-

mayı yararlı görüyoruz.

Tokatlı Ebu Bekir Kânî Efendi'nin hayatıyla ilgili olarak çok ayrıntılı bilgilere sahip değiliz. Gerek şair biyografileriyle ilgili temel başvuru kaynakları arasında sayılan suarâ tezkirelerinde, gerekse ölümünden sonraki çeşitli kaynaklarda Kânî ile ilgili verilen bilgilerin birbiriyle paralel olduğu ve sınırlı bir çerçeve içinde kaldığı görülmektedir.²

Ebû Bekir Kânî Efendi 1712 yılında Tokat'ta dünyaya gelmiştir³ Doğumu ve ailesi ile ilgili kaynaklarda bunun dışında herhangi bir bilginin yer almadığı Kânî, tahsil hayatına Tokat'ta başlamıştır.⁴ İlk zamanlar der-be-der bir yaşam süren şairin, gençlik yıllarında nükteli biçimde söylediği şiirlerle şöhrete kavuştuğu kaynaklarda ifade edilmektedir.⁵

Şöhrete kavuşmaya başladığı gençlik yıllarında, iç dünyasındaki bunalım ve çalkantıların devam ettiği bir dönemde, Mevlevî

1 Bu tebliğde ele alınan konularla ilişkilendirilen Kânî ve şiirleriyle ilgili örnekler konusunda Bkz.: Yazar, İlyas, Kânî Dîvânı (İnceleme-Metin), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2006. (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

2 Vakanüvis Mehmed Edip Efendi, Târih-i Edib, İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalar Bölümü, No:3220, vr:116 v.d.; Fatih Efendi, Tezkire-i Hatimetü'l-Eş'âr, İstanbul 1271, s.352-353; Şeyhülislam Arif Hikmet, Mecmuâtü't-Terâcim, İstanbul 1254, vr. 55ab; Şekkat, Tezkire-i Şekkat, İstanbul 1259, vr.59b; Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmâni, (Haz.: Nuri Akbayan) İstanbul 1996, C.III, s.865; Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri, İstanbul 1333, C.II, s.392; Muallim Nâci, Esâmî, İstanbul 1308, s.261-262; Ebuzziya Tevfik, Nümûne-i Edebiyât-ı Osmâniye, İstanbul 1330, s.49; Şehabettin Süleyman, Târih-i Edebiyât-ı Osmâniye, İstanbul 1328, s.231-232.

3 Kânî'nin Tokatlı olduğunu ve orada doğduğunu Muallim Naci, Esâmî'de kaydetmektedir. (bkz.: Muallim Nâci, a.g.e., s.261.

4 Muallim Nâci, Esâmî, İstanbul 1308, s.261.

5 Muallim Nâci, a.g.e., s.262.

şeyhi Abdülahad Dede ile karşılaşan şair, bu şeyhe intisap ederek kırk yaşlarına kadar Tokat Mevlevîhânesine devam etmiştir.⁶

Ebû Bekir Kânî Efendi şiirdeki asıl şöhretine 1755 yılında Hekimoğlu Ali Paşa ile tanıştıktan sonra ulaşmıştır. Dönemin Trabzon valisi olan Hekimoğlu Ali Paşa, sadrazam olarak görevlendirildiğinden İstanbul'a dönerken Tokat'a uğramış, burada Kani tarafından kendisine bir kaside sunulmuştur. Kânî'nin yetenekli bir genç olduğunu fark eden Paşa, onu yanına alarak İstanbul'a götürmüştür.⁷

Kânî Efendi, eğitim düzeyinin artması ve devlet terbiyesi alması için Divân-ı Hümâyûn kaleminde eğitimine devam etmiş ve kısa sürede Hâcegân-ı Divân-ı Hümâyûn pâyesini alarak devlet kademesinde işe başlamıştır.⁸

Ebû Bekir Kânî, İstanbul'daki yaşamdan ve işinden sıkıldığı bir dönemde kendisinin İstanbul'a gelmesine vesile olan Ali Paşa'nın Silistre'ye gitmesini de fırsat bilerek onunla birlikte önce Silistre'ye daha sonra da Paşa'nın yanından ayrılarak Eflak, Rusçuk ve civar bölgelere geçmiştir. Bu bölgelerde kâtiplik yaptığı, dönemle ilgili kaynaklarda ifade edilmektedir. Balkanların değişik bölgelerinde dilediğince bir yaşam süren şair,

mektuplarının çoğunu da yine bu dönemde kaleme almıştır.⁹

Ebû Bekir Kânî'nin rivâyetlere dayalı olarak, Bükreş'te geçirdiği yıllarda, içkiye mübtelâ olduğu ve bohem bir yaşam sürdürdüğü de ifade edilmektedir. Kânî'ye atfedilen ünlü "Kırk yıllık Kânî olur mu yani" sözü de yine bu dönemle ilgili rivayetler arasında yer almaktadır.¹⁰

Kânî, 1755 yılında İstanbul'dan ayrıldıktan sonra yaşadıklarını Divân'ında yer alan 132 beyitten müteşekkil Hasb-i Hâl'inde ayrıntılı olarak kaleme almış, Eflâk ve Rusçuk gibi gezip dolaştığı beldelerle ilgili izlenimlerini bu şiirinde dile getirmiştir.¹¹

Karn-ı evvelde seyâhatde iken

Gâh mihnet-gehi râhâtda iken (K/39-1)¹²

...

Gezdüm Eflâk havâlisinde

Sonra nehr-i Tuna yalısında (K/39-58)¹³

...

Bir yere varmış idüm Rusçuk nâm

Kendü ma'mûr ahâlisi be-kâm (K/39-59)

Kânî'nin gurbet hayatı 1782 yılına kadar devam etmiştir. Bu tarihte Sadrazam Yeğen Mehmed Paşa'nın davetiyle İstanbul'a dönmüş ve kendisinin divan katipliği görevinde bulunmuştur. Muallim Nâci, şairin bu yıllarını anlatırken: "...hiç bir kayd altında

bulunmak istemeyen Kânî, gâh dîvân kalemine mensubiyyet suretiyle İstanbul'da, gâh dîvân kitâbeti hizmetiyle hâricde vakit geçirdi,¹⁴ sözleriyle onun saray âdâb ve teşrifatına uyum sağlayamadığını belirtmektedir. Kânî, Paşa ile olan senli-benli ilişkileri ve Paşa'ya ait bazı sırları ifşâ etmesi üzerine idama mahkûm edilmiş, ancak Reisül-küttâb Hayri Efendi'nin araya girmesiyle bu cezadan kurtularak kalebent olarak Limni adasına sürgüne gönderilmiştir.¹⁵

Malları müsadere edilerek sürgüne gönderilen Kânî Efendi'nin, Limni adasındaki sürgün yıllarını sıkıntı ve yokluk içinde geçirdiği bilinmektedir. Bu yıllara ait mektuplarında, birkaç aydır tütünsüz kaldığından nargilesinin gümüş başlığına sarılı duran hortumunun gözüne yılan gibi göründüğünden bahsetmesi, şairin yaşadığı sıkıntıların boyutunu da ortaya koymaktadır.¹⁶

Dimemiş kimse ki hâlûñ niçedür

Ac yatarsın burada kac gicedür

Niçe şehler ki olup zâr u zebûn

Bulmamış bir giyecek köhne zabûn

(K.39/16-17)¹⁷

dizelerinde şairin çektiği sıkıntılar dile getirilmektedir.

Kânî, Limni adasında sefaletle geçen sürgün yıllarının ardından hayatının sonlarına doğru affedilerek İstanbul'a dönmüş ve Kasım 1791 yılında vefat etmiştir.¹⁸

Hakkında yazılanlar ve söylenenler bir bütün olarak değerlendirildiğinde Kânî'nin mağrur, makam ve mevki sevdalı olmaması, lakayt, içki ve kadına düşkün,

hazır cevap, keskin zekâli, kalender-meşrep, nüktedan ve rint bir şahsiyet olduğu anlaşılmaktadır.

Toplumsal Eleştiri:

Ebu Bekir Kânî, Nâbî çizgisinde bir yaklaşım içinde sosyal hayatla ilgili çeşitli gözlemlerini paylaşmakta ve eleştirilerde bulunmaktadır. O, devlet idaresinden askeriye durumuna ve yapılan seferlere, sosyal adaletsizlik ve gelir dağılımındaki farklılık yüzünden İstanbul sokaklarında boy gösteren açlık ve sefalet, pâyitahttaki düğün, ziyafet gibi eğlence törenlerinden çeşitli gelenek, görenek ve dînî inanç ve uygulamalara dâir gözlemlerinde eleştirel bir yaklaşım içinde olmuştur.

Kânî, eleştirilerini halkın içinde kahvehaneler gibi halkın toplu bulunduğu mekânlarda değişik sohbet ortamlarında dile getirmiştir. XVI. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı toplum hayatında görülmeye başlanan kahvehaneler bu yönüyle Kânî'nin de uğradığı mekânlar arasında yer alır:

Kahveci evvelâ ikrâm eyler

Bir iki kahve de in'âm eyler (K.39/43)¹⁹

dizelerinin de yer aldığı Divân'dan anlaşıldığı kadarıyla, Kânî, halkın içine karışmış ve onların gündemindeki konuları, onlarla ilgili gözlemlerini şiirine taşımıştır.

Ümmidümi kesdüm hele halkuñ kapusından

Allah kapısı gibi bir açık dere düşdüm

Câh u şeref-i dehre gönül bağlamadum hiç

Ne fikr-i makâmâta ne hayr u şere düşdüm

6 Vakanüvis Mehmed Edip Efendi, a.g.e., vr.117; Bursalı Mehmed Tahir, a.g.e., s.392.

7 Fatî, a.g.e., s.352-353; Muallim Nâci, a.g.e., 261; Sırrı Akıncı, "Hekimoğlu Ali Paşa ve Kânî Efendi", Hayat-Tarih Mecmuası, Ekim 1971, C.2, S.9, s.17.

8 Mehmed Süreyya, a.g.e., s.865

9 Osman Horata, "Son Klâsik Dönem", Türk Edebiyatı Tarihi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul 2006, C.2, s.474.

10 Mezkûr sözle ilgili kaynaklarda üç farklı rivayetten söz edilmektedir: 1. Ebû Bekir Kânî'nin Bükreş'te bulunduğu sırada bir Romen güzeline âşık olduğu, güzelliği kadar dinine de bağlı olan kızın Kânî'yi Hristiyanlığa davet ettiği, bunu kabul etmezse onunla evlenmeyeceğini söylemesi üzerine Kânî'nin günümüzde atasözü olarak kullandığımız "Kırk yıllık Kânî olur mu Yani" sözünü söylediği; 2. Şairin sevdiği Romen kız kendisine, içkiye tövbe etmesi şartıyla evlenebileceğini söylemiş, ancak aşk derdinden dolayı içkiye alışmış ve içmeden duramaz hale gelmiş olan şairin "artık çok geç, ben içkisiz yapamam, tövbe kâr etmez, kırk yıllık Kânî, olur mu Yani" dediği; 3. Kânî'nin hiçbir yerde uzun süre kalmadığı halde Eflak'ta uzun zaman kalması sebebiyle kendisine irtidat isnat olunduğu, Kânî'nin de bu suçlamalar karşısında "Kırk yıllık Kânî olur mu Yani" sözünü söylediği rivayet edilmektedir. (Bkz. Yazar, a.g.e., s.11.)

11 Hasb-i Hâl, mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış sosyal yaşama dair tenkidlerin de yapıldığı bir eserdir.

12 Yazar, a.g.e., s.304.

13 Yazar, a.g.e., s.309.

14 Muallim Nâci, a.g.e., s.262.

15 "Kani", Encyclopedie de L'Islam, Paris, 1978, Tome IV,s.567-568; Fevziye Abdullah Tansel, "Kânî", Türk Ansiklopedisi, C. XXI, Ankara, 1974, s.204.

16 Gibb, a.g.e., p.161; Th. Menzel,a.g.m., s.716; Fevziye Abdullah Tansel, a.g.m., s.204; Ebuzziya Tevlik, a.g.e., s.52.

17 Yazar, a.g.e., s.305.

18 Kânî'nin ölüm tarihi konusundaki tereddütler için bkz.: Yazar, a.g.e., s.13.

19 Yazar, a.g.e., s.307.

*Sâad hamd ki yüz bulmadı benden zen-i dünyâ
Âhir didi kendüm gibi bir şevhere düşdüm
(G.118/7-8) ²⁰*

beyitlerinde şâir, Allah kapısı dururken insanların başka arayışlara girmesini doğru bulmamaktadır. Kimseden herhangi bir beklenti içine girmediğini, makam ve mevki peşinde koşmadığını açık biçimde ifade eden şâir, bu düşüncelerle dönemin sosyal yaşamı göz önüne alındığında, haksızlıkların ve çeşitli usulsüzlüklerin değer olarak yükseltilmeye çalışıldığı süreçte tepkisini ortaya koymaya çalışmıştır.

*Ehl-i devlet va'd-i bi-incâz ile aldar seni
Şeyhler de şimdi dervişâne hep esmâ virür
(G.48/3) ²¹*

...

*Sâfiye söyleme sırr-ı 'ışki
Ki yaban ağacı tutmaz aş (G.221/1) ²²*

beyitlerinde Kânî, devlet kademelerinde çalışanların yaşamlarında ve iş disiplinleri açısından içinde bulundukları durumu da ortaya koymaya çalışmaktadır. Şâir, devlet çalışanlarının verdikleri sözlerin gereğini yerine getirmeyerek vatandaşı aldatmasını eleştiri konusu yaparken, devrin dînî yapılanmasında tarikatların geldiği noktayı da tenkid etme gereğini duymuştur. Tarikatların artık eskisi gibi görevlerini yerine getirmemesi, tekkelerde görev yapan şeyhlerin dervişleri eğitmek yerine onlara yalnızca isim vermekle yetinmesi, sûfilerin aşkın sırlarını tutma konusundaki yetersizlikleri şâirin tepki gösterdiği hususlar arasında sayılabilir:

*Tefâhur itmege lâyük nijâdımız yokdur
İzâfet-i suhane i'tiyâdımız yokdur*

*Arada biz hele şaşduk irâde mahv oldu
Murâdumuz diyecek bir murâdumuz
yokdur (G.37/1-2) ²³*

övinülecek bir tabiata sahip olmayan kimselerin, yaşadıkları olumsuzluklar karşısında şaşırıp kalmaları ve bunun sonucunda iradelerinin ortadan kalkmasını da şâir, eleştiri konusu yapmaktadır.

Kânî, toplumdaki ahlâki çöküntülere değinirken halkın şehvet düşkünü olmasının izah edilebilecek bir yönü bulunmadığına dikkat çekmiştir:

*Şehvet ol mertebe itmiş ki ihâta halkı
Okınur nüsha mı var nâme-i bâhdan âayrı
(G.204/3) ²⁴*

Toplumun şehvet arzusıyla ahlâki erozyona uğraması ve bu konuyla ilgili kitapların her yerde alenen bulunması ve okunması, şâirin toplumsal mânâda rahatsızlık duyduğu ve eleştirel bir tutum sergilediği konular içinde yer almaktadır.

Kânî, eleştirilerini çoğunlukla kasîdele-
rindeki farklı söyleyişlerle yansıtmaya çalışmıştır. Dîvân'da yer alan "Kasîde-i Münferice", "Kasîde-i Sadâkat" ve "Hasb-i Hâl" manzûmeleri üslup ve söyleyiş farklılıklarıyla bu açıdan bir takım yeniliklere kapı aralamaktadır.

Kasîde-i Münferice, Arap edebiyatında yaygın olarak kullanılan bir tür olup özellikle sıkıntı içinde bulunan insanların okuduğu kasidelerdendir. İbnu'n-Nahvî'nin Kasîde-i Münfericesinin Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında çok sayıda şerh ve tercümeleri bulunmaktadır. ²⁵ Kânî Dîvânı'nda da mezkur kasîdenin manzum tercümesinin yapıldığı görülmektedir. ²⁶ Kasîde, her-

hangi bir kişi adına yazılmamış, yalnızca sıkıntıda olan kişilere öğüt ve nasihat vermek amacıyla kaleme alınmıştır. Kânî, kasîdede muhtevaya da uygun düşen hikemî bir üslûbu tercih etmiştir: Kasîde-i Münferice tercümesinde Kânî'nin dile getirdiği başlıca konulara dikkat edildiğinde; dünyanın kötü ve alçaklığına karşılık ebedî âlem olan âhîret âleminin ulvîliği ve yüceliği belirtilerek insanın bu dengeleri gözetmesi ve bu doğrultuda yaşamasının önemi vurgulanmaktadır. Bu âlemi bir nizam ve intizam içinde yaratan Yüce Yaratıcının hikmet elinin her şeye muktedir olduğu, insan için kaza ve kaderden başka bir yol bulunmadığı, bu nedenle kaza ve kadere rıza gösterilmesinin gerekliliği ve bunun akıllı kişilerin yapması gereken davranış olduğu belirtilmektedir. Arayış içinde olan kişiler, kendilerine açılan ilahi kapıdan içeri girip rahmet hazinelerine kavuşmalıdır. Takva yolunda olan kişilere cennetin kapıları açıktır. Kur'an'ı yanık dille okumak da bu açıdan önemlidir. Çünkü yanık dille Kur'an okuyan kişinin sesi, dinleyenleri derinden etkilemektedir. Kötülük kötülüğü çağırır, isyan eden âsiler kötü kişilerdir, kötüler kötülerle dost olurlar, ...vs gibi mesajların öne çıkarıldığı görülmektedir:

*Dünyâ diyilen alçakda olur
'Ukbâ diyilen yüce olıcı (K.22/16)*

...

*Çü kazâyâ rızâ 'âkil işidür
Ol merkeze gir olma çıkıcı (K.22/26)*

...

*Takoâ yolına râhî olana
Cennet aña mesken olıcı (K.22/34)*

...

*'İsyânı iden pek çirkin olur
Bed-hüya odur şöret virici (K.22/38)*

...

*Kur'ân okı yanû dil ile
savtun ola kim te'sir idici (K.22/46) ²⁷*

Hasb-i Hâl manzûmesi, şâirin sosyal eleştirilerini yansıtan önemli manzumelerinden biridir. Bu manzume üzerinde ilk çalışanlardan Sabahattin Küçük, divan şiirinin sosyal tenkide açık olduğunu metinden hareketle somut olarak ortaya koymaktadır. ²⁸ Mesnevî tarzında yazılmış ve 132 beyitten oluşan Hasb-i hâl'de iki farklı grubun mukayesesinin yapıldığı görülmektedir. Bunlardan birinci grupta ilim, irfan, doğruluk ve dürüstlük gibi iyi hasletleri kendinde toplayarak toplumda bir yere gelemeyen ve bunun sonucu sefil ve perişan durumda olanlar ile diğer tarafta dalkavuk ve riyakâr, liyakatsiz ama buna rağmen yıldızı parlayan ve el üstünde tutulan kimseler ve bunların durumları ele alınmıştır. Sonuçta ikinci grupta yer alanların gerçek yüzlerinin ortaya konulduğu manzumede şâir, tahkiye üslubu içinde sistemin eleştirisini yapmakta ve sosyal hayatın aksayan yönlerine kendi bakış açısından ışık tutmaktadır. Hasb-i hâl'de ele alınan şahısların tasvirlerinde ise şâirin realist bir üslup sergilediği görülmektedir.

Kânî, Hasb-i hâl'e yukarıda ifade edilen ilk grubun övgüsüyle başlamış ve yaşadığı sıkıntıları dile getirmiştir:

*Niçe 'âkilleri gördüm muôtâc
Serseri pâ-yı bürehne gezer ac*

*Niçe biñ gevher-i zi-kıymetler
Almağa yetmez anı kudretler*

*Niçe hikmetlere oldum vâkıf
Niçe 'ibretlere oldum 'Ârif*

Niçe ehl-i dile oldum vâsıl

²⁰ Yazar, a.g.e., s.473.

²¹ Yazar, a.g.e., s.418.

²² Yazar, a.g.e., s.554.

²³ Yazar, a.g.e., s.441.

²⁴ Yazar, a.g.e., s.540.

²⁵ Hüseyin Elmalı, "İbnu'n-Nahvî, el-Kasîdetu'l-Münferice'si ve Tercümesi", D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi S.VI, İzmir 2002, ss.37-56.

²⁶ Yazar, a.g.e., s.221.

²⁷ Yazar, a.g.e., s.223-226.

²⁸ Sabahattin Küçük, "Dîvan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebû Bekir Kânî Efendi'nin Hasbihâlî", Türk Kültürü Aylık Dergisi, S.262, Şubat 1985, ss.121-128.

Biñde bir kâmina buldım vâsıl

*Har u hâşâk içinde kalmış
Hikmet-i Hakk anı hâke salmış*

*Niçe ra'nâ gül-i gülzâr-ı cemâl
Ki visâli görünür 'akla muhâl*

*Hem-dem olmuş aña hazrâ-ı dimen
Kimse kaldırmamış anı yerden
(K.39/7-13)²⁹*

Şâirin burada ele aldığı muhtaç durumda yaşayan kişiler, aslında ehl-i irfândırlar. Onlar "zâr u zebûn" olsalar da kalp gözleriyle bakıldığında mânâ ülkesinin "şah"ları olarak görülmektedir:

*Niçe şehirler ki olup zâr u zebûn
Bulmamış bir giyecek köhne zibûn*

*Hâlinün olsañ eger âgâhı
Her biri lâyük taht-ı şahı (K.39/17-18)³⁰*

Fakat "devrân" ilim, irfan sahibi, doğruluk ve dürüstlük gibi meziyetlere sahip bu gönül ehli kişilere pek kucak açmamıştır. Bu açıdan devrin siyasi ve sosyal yapıları arasındaki ilişki Kânî'nin asla tasvip etmediği, gayr-ı ahlâki bulduğu ve eleştirdiği bir ilişki olarak görülmektedir:

Lik devrân anı itmiş gümrâh

Mesnedin Ahâra virmiş Allah (K.39/19)³¹

Hasb-i hâlde, ilk grupta yer alanların ardından bolluk içinde yaşayan, sıkıntı çekmeyen, riyâkâr ve dalkavuk, "dûn-tâb" diye nitelendirilen kimselerin durumları da tasvir edilmiştir. Bu kimseler, zengin fakir herkesin itibar göstermesine, hizmet etmesine rağmen istiğnâ göstermeye devam etmektedir. Çevresindekilere hakarete

varan davranışlar sergileyen bu kişilere, hiç kimse bir şey diyememektedir. Toplum nezdinde dokunulmazlığı olduğu düşünülen ve üstün görülen bu gruba şâir dokunmakta ve onların yer aldığı ilişkilerin çirkin yüzünü ifşâ etmekte bir sakınca görmemektedir:

*Niçe dün tab'-ı mukallid gördüm
Ki öter tabl-ı neşâtı güm güm*

*Mâye-i servet ü samânı tamam
Yüzini görmemiş asla âlâm*

*İtibâr eyler aña bâı u gedâ
Cân ile hizmetini eyler edâ*

*Hiç ol rütbeden inmez binmez
Sögse de kimse aña incinmez
(K.39/23-26)³²*

İlk bakışta akıllı ve şerefli kişilerdenmiş gibi görünen bu dalkavukların itibarı, aslında tamamen yüksek mevkîdeki kişilerin şerefine ve nüfuzuna dayandırılmaktadır. Bu çerçevede gelişen çöküntünün asıl nedeni şaire göre, aslında siyasi otoritenin zafiyeti olarak değerlendirilmektedir:

*Ba'zı hikmetden olanlar gâfil
Zann iderler anı merd-i 'Âkil*

*Hâli hep kendü kerâmâtudur
Muktezâ-yı şeref-i zâtîdür*

*İtibârı şeref-i nisbetîdür
Vâlinün aña olan rağbetîdür
(K.39/31,32,34)³³*

Yalnız başlarına kaldıklarında gerçek kimliklerine kavuşan bu kimseler, eski makam ve itibarlarını kaybetmektedir. Bu

durumdaki kişilerin kendilerini kurtarmak ve tekrar itibarlı günlerine dönmek için kılıktan kılığa girmek, şeref, itibar gibi değerleri hiçe saymak, riyâkârlık ve dalkavukluk yapmak gibi her türlü ahlaksızlığı yapabileceklerini şair kendi gözlemleri doğrultusunda yansıtmaktadır:

*Bi'z-öarjre saltıvirüp saçın
Uydırup öylelerün bir kaçın*

*Eski bir sikke bulup bir hırka
Eyler endişeleri biñ fırka*

*İder ol ehl-i tarîk-i taklîd
İtmege başlar o zikr ü tevhîd*

*Lik tenhâda ne o var ne bu
Halkı gördük de hemân dir Hü Hü*

*Şimdi dervişlere yoldaşlık ider
Tekyede ba'zı da ferrâşlık ider*

*Sen tuyarsın o zaman esrârı
Ki ne imiş o geçen etvârı*

*İntisgbi imiş anuñ şerefi
Mâye-i cüd u sehâ vü serefi (K.39/50-56)³⁴*

Kânî iki farklı grubun özelliklerini ortaya koyduktan sonra bunlarla ilgili kendi hayatından örnekler vermekte ve üç aylık ara ile Rusçuk'a yaptığı iki ziyarette başından geçenleri anlatmaktadır. Özünde toplumun belli bir kesiminin eleştirisinin yapıldığı Hasb-i hâlde, sembolik olarak verilen şahıslar da aslında şâirin kendisinden başkası değildir. Bu anlamda şâir, sosyal statüsündeki değişimi eski ve yeni hâliyle mukayeseli olarak vermektedir:

*Ya'ni derviş kıyâfet degülem
Şekl-i rahmetde bir âfet degülem*

*Hey'etüm hey'et-i Pâşâlı idi
Serüm ol dağdağadan hâlî idi
Sâç u sikke yog idi başumda
Çin-i nahvet yog idi kaşumda
(K.39/103-105)³⁵*

Şâir manzumenin sonunda, ele aldığı iki gruptan ilkinin "tahkîki" yaşamlarıyla ve yaşantılarıyla gerçekçi olan kesim, ikincisini "taklîdi" yaşamlarıyla ve yaşantılarıyla gerçekçi olmayan, herhangi bir değer yargısı bulunmayan, özenti yaşamı benimseyen kesim olarak değerlendirirken bunlarla ilgili gerçeklerin gizli kalamayacağını, bir gün mutlaka her şeyin açık seçik ortaya çıkacağını ifade etmektedir:

*İde Hakk fikrini anuñ te'yîd
Ki itdi tahkîk ile taklîd-i bedîd (K.39/132)³⁶*

Kânî'nin tahammül göstermediği konulardan biri de din simsarlığıdır. Bu anlamda şâirin eleştiri oklarına en çok hedef olanlar arasında din istismarcıları gelmektedir. Dini, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan, ondan yarar sağlayan, bilmiş geçinen cahiller ve ham sofular onun şiirlerinde sürekli eleştirilen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır:

*Söz düşse mu'allim geçinür cehle baş egmez
Sâfi ki der-i medrese vü mektebi bilmez
(G.68/2)*

*Sorsañ ne dir 'aceb şu muvahhid geçenlere
Tahkîk-i mü'min olanlara kâfir diyenlere
(G.150/2)³⁷*

Sonuç olarak Kânî'nin, devrin sosyal yaşamını ve bu yaşamın içindeki çeşitli

29 Yazar, a.g.e., s.304-305.

30 Yazar, a.g.e., s.305.

31 Yazar, a.g.e., s.305.

32 Yazar, a.g.e., s.306.

33 Yazar, a.g.e., s.306-307.

34 Yazar, a.g.e., s.308.

35 Yazar, a.g.e., s.313.

36 Yazar, a.g.e., s.315.

37 Yazar, a.g.e., s.497

aksiyonları gözlemleri doğrultusunda ele aldığı ve zaman zaman ciddi eleştirilerde bulunduğu görülmektedir. Şâir, ortaya koyduğu eleştirilerde Nefî gibi sert, öfkeli ve saldırgan olmak yerine, mizahî bir üslup çerçevesinde daha ılımlı bir tavır sergileme gayreti göstermiştir. Böylelikle şair, eleştirel yaklaşım sergilediği durumlarda üslubunu belirli bir seviyede tutarak kendi bakış açısına göre, eleştirilmesini gerekli gördüğü konularda düşüncelerini rahatlıkla dile getirebilmiş ve bunu sağlarken belirli kesimlerin hedefi olmaktan da uzak kalmayı başaramıştır. Bu sayede devrinin toplumsal yaşamıyla ilgili önemli tespitlerini şiirine malzeme yapan şair, bir taraftan da içinde yaşadığı toplumun sosyal yaşamıyla ilgili eleştirel tutumunu devam ettirmiştir.

KAYNAKÇA:

- Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri, İstanbul 1333, C.II.
- Ebuzziya Tevfik, Nümûne-i Edebiyât-ı Osmâniye, İstanbul 1330.
- Fatih Efendi, Tezkire-i Hatimetü'l-Eş'âr, İstanbul 1271.
- Fevziye Abdullah Tansel, "Kânî", Türk Ansiklopedisi, C. XXI, Ankara, 1974, s.204.
- Hüseyin Elmalı, "İbnu'n-Nahvî, el-Kasîdetü'l-Münferice'si ve Tercümesi", D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.VI, İzmir 2002, ss.37-56.
- Mehmed Süreyya, Sicill-i Osmânî, (Haz.: Nuri Akbayan) İstanbul 1996, C.III.
- Muallim Nâci, Esâmî, İstanbul 1308.
- Osman Horata, "Son Klâsik Dönem", Türk Edebiyatı Tarihi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul 2006, C.2, s.474.
- Sabahattin Küçük, "Dîvan Edebiyatında Sosyal Tenkid: Ebû Bekir Kânî Efendi'nin Hasbihâlî", Türk Kültürü Aylık Dergisi, S.262, Şubat 1985, ss.121-128.
- Sırrı Akıncı, "Hekimoğlu Ali Paşa ve Kânî Efendi", Hayat-Tarih Mecmuası, Ekim 1971, C.2, S.9, s.17.
- Şefkat, Tezkire-i Şefkat, İstanbul 1259.
- Şehabettin Süleyman, Târih-i Edebiyât-ı Osmâniye, İstanbul 1328.
- Şeyhülislam Arif Hikmet, Mecmuâtü't-Terâcim, İstanbul 1254.
- Vakanüvis Mehmed Edip Efendi, Târih-i Edib, İstanbul Üniversitesi Türkçe Yazmalar Bölümü, No:3220.
- Yazar, İlyas, Kânî Dîvânı (İnceleme-Metin), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2006. (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

Nâbî'nin Mizah Anlayışı

Mahmut KAPLAN

Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Mizah hakkında, Kâmûs-ı Türki'de şu açıklama vardır: "Şaka, latîfe, eğlence."¹ Agah Sırrı Levend, "şaka, latîfe demektir. Latîfenin değeri de latîf olmasına bağlıdır. Müzahî bir eserin edebî vasfını hâiz olması için, ince bir nükteyi zari bir mazmunu ihtivâ etmesi ve âsaba değil zekâyâ hitap etmesi lâzımdır"² diyerek tanımını ve çerçevesini çizer. M. Zeki Pakalın şu tanımı yapmıştır: "Arapça latîfe, şaka mânasına gelir bir tâbirdir."³ Mizahla ilgili bir başka tanım da şöyledir: "Gülmece, şaka, latîfe, nükte, eğlence. Latince'de "humour". Komik olan. Alaylı latîfeli, şakalı takılma. Olay,olgu, kişi,davranış ve durumların komik, gülünç yanlarını ve özelliklerini kaba kaçmayacak şekilde estetik bir üslûpla ortaya koymak."⁴

Tunca Kortantamer, insanı incitmemesi, tebessüm ettirmesi hususunda, Kınalı-zâde Ali Efendi'den mizahın ölçüsünü belirten şu ifadeleri nakl eder: "amaç neşelenmektir. İtidal derecesi makbuldür. İtidâli aşan şakalar aklen ve şer'an kötüdür. Alaya alınanın hatırı kırılır, şerefi lekelenir ve alay mümine eziyet halini alır. Mümine eziyet dinen haramdır. Bir kimseyi maskaralığa alıp hatırını kırmak, hele bunu büyükleri ve

zenginleri eğlendirmek için yapmak yahut toplantılarda insanlar gülsün diye yapmak yahut kibirden dolayı istihza eylemek gibi şeyler akıllı ve edepli insanın işi değildir. Bunları yapan cezasını görür. Cennet kapıları önlerine açılır ve onlar giremeden kapanır."⁵

Türklerin zengin bir mizah geleneği bulunduğu konusunda uzun bir makale kaleme alarak Türk mizahının tarihini yazan Tunca Kortantamer, bu geleneğin Selçuklulara, hatta daha öncelerine kadar uzandığından söz eder. Kortantamer, Osmanlıda mizahın tarihini ele aldığı bu makalesinde, 17.yüzyılda mizahı anlatırken söz Nâbî'ye gelince şöyle der: "Nâbî'nin divanı çok sayıda tamamen mizahî şiir içerir. Bazen de uzun şiirlerin bir kısmı nükteli ve esprili olarak karşımıza çıkar...Azliyye Kasidesi dönem insanların psikolojisine yönelik ironi ve satir içeren bir şiirdir. Kasidelerinde mizahî kısımlar, bir mesnevisinde İstanbul üzerine esprili beyitler vardır....Nâbî yüzyılın dikkate değer bir mizah yazarıdır. Onun mizahı şiirinin karakterine uygundur."⁶

Hayriyye'de⁷ mizah için 19 beyitlik bir

¹ Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türki, İstanbul 1989, s. 1330

² Agah Sırrı Levend, Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, İstanbul 1980, s.522.

³ M. Zeki Pakalın, Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C.II, İstanbul 1993, s.547.

⁴ A. Gür, "Mizah", Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, C. IV, Ankara 2004, s.400.

⁵ Tunca Kortantamer, Temmuzda Kar Satmak, Ankara 2007, s.57-58.

⁶ Tunca Kortantamer, Temmuzda Kar Satmak, s.38.

⁷ Hayriyye-i Nâbi, haz. Mahmut Kaplan, Ankara 1995, s. 219-221.

bölüm (517-535.b) ayıran hikemî şiirin öncü şairi Yusuf Nâbî, bu eserinde ileri sürdüğü görüşlere, hem divanında hem de Münşeati'nda da uymaya çalışır, Nâbî'nin Hayriyye'de övdüğü, tavsiye ettiği mizahın temel niteliklerini şöyle özetlemek mümkündür: Latife, "âb-dâr" olmalı, su gibi akıcı ve gönle hoş gelmelidir. Zarif kişiler lâtifeyi, yerinde söylenen söz, yapılan espri olarak nitelerler. Bir sözün lâtife olabilmesi için kelimesi az, manası derin olmalı; kimsenin kalbini asla incitmemelidir. Lâtife, gönül bağından yeni koparılmış gül gibi taze olmalı; başkasından aşırılmamış, emanet alınmış olmamalı; işiten bülbül gibi aşka gelip şakımalı. Latife, gönülleri gül kokusu gibi açmalı. Gül kokusu insanı nasıl ferahlatırsa mizah da öyle ferahlatmalı; asla incitici olmamalıdır. Dinleyenin kalbinden kini, nefreti söküp yok etmeli. Lâtife, sevgili ile kavuşma müjdesi gibi, işiteni coşturmalıdır. Yerinde ve ortamında söylenen mizah, kulaktan kulağa, şehirden şehre dolaştırılmalı, dünyada atasözü gibi kalmalı. Eğer bu şartları taşıyorsa ne hoş; aksi takdirde mizahı, şakayı terk etmek en doğrusudur.

Hayriyye'de mizaha ayrılan bu bölümün ikinci beytinde Nâbî, oğlu Ebulhayr Mehmed Çelebi'yi olumsuz mizahtan menetmek için şöyle der: "Dostlarını teşvişe düşüren, hezl ve mizahı alışkanlık edinme."

Eyleme hezl ü müzâhı pîşe

Düşürür dostlarını teşvîşe⁸

Bu beyitte, şairin hezl ve insanları inciten mizaha olumsuz bir gözle baktığı anlaşıyor. Gerekçe ise tamamen sosyal bir endişedir: Dostları "teşvişe düşürmek". Buradan, şairin inciten, başkalarını rahatsız eden mizahı kastettiği açıktır. Şairin, mizahtan ne anladığını görmek için bu bölümün

diğer beyitlerine bakmak doğru olacaktır. İncitici mizah, dostu bir lâtifeye, bir şakaya feda eden, tuz ekmek hakkını gözetmeyen mizahtır. Böylesi mizah/şaka, dostlar arasında nefrete sebep olur, dostluğa zarar verir.

Nâbî'nin beyitlerinden, mizah derken "latife"yi kastettiği anlaşılıyor: Ucu, dostun kalbini yaralayan söz okuna latife denemez. Bu cümleden hareketle, insanların arkasından konuşmaktan, başkalarını kötülemekten oğlunu sakındırmaya çalışan şair, böyle davranışların, bu tür sözlerin vebalinin diğer günahlardan ağır olduğunu, zaten zevki de bulunmadığını hatırlatır.

Özetlediğimiz bu görüşlere bakınca, Nâbî'nin, mizahı olumlu karşıladığı, ancak insanları inciten, kalb kırıcı hezl ve şakalara karşı olduğunu söylemek mümkündür. Nâbî'nin, Divan, Hayriyye ve Münşeati'nda ileri sürdüğü görüşlere ne derece riayet ettiğini tespit etmek amacıyla bu eserlerini gözden geçirdik. Şimdi elde ettiğimiz verileri değerlendirmeye çalışalım.

Nâbî Divanı, mizah malzemesi bakımından zengin bir muhtevaya sahiptir. Kaside, gazel, kıt'a, rubâî, matla ve müfretlerinde bir çok mizahî unsur bulmak mümkündür. Şair, Hayriyye'de ileri sürdüğü görüşlere uygun olarak kimseyi zemetmemiş, kimsenin kalbini incitmek için "söz oku"na baş vurmamıştır. Divandaki mizahî unsurlar şöyle tasnif edilebilir: Musahip Mustafa Paşa'ya sunduğu kasidede, gamdan şikayet ederken, mizahî bir üslupla kendisinden, talihinden yakını⁹ Nâbî'nin bu kasidede kullandığı zarif mizah üslubu, bir hasbıhal, zekice yapılmış bir ironi havasında cereyan eder:

Hâlüm âsûde idi sâye-i mahsûsuñda

Üstüme şâh-ı meserret çekemezdi 'asker'¹⁰

Azliyye adlı kasidesi başlı başına bir

sosyal hiciv ve mizah şaheseridir. Bu kasidede Nâbî, kendi isteğiyle görevinden ayrıldıktan sonra maruz kaldığı nasezâ hal ve davranışlara karşı serzenişlerini ifade eder. Yüksek mevkiden ayrılan, ayrılmak zorunda kalan her insanın karşılaşabileceği ham, iki yüzlü, bencil ve nankör tavırlara şairin cevabı, ince bir hiciv ve mizah üslubuna bürünen bu kasidedir. Kasîdenin bazı mizahî beyitleri şairin bu konudaki başarısının delilidir:

Gitdi masraf gibi âmed-şud-ı hâcetmendân

Hânedan pâynı îrâd gibi çekdi enâm

Defter-i dâd ü sited nüsha-i eş'âr oldı¹¹

Sâl-i târîh hisâb itmege kaldı erkâm

IV. Mehmed ve Musahip Mustafa Paşa övgüsü için kaleme aldığı mesnevîde kendi halini anlatırken mısraların mizah vadisine kaydığı görülür. Bu şiirden örnek olarak yoksulluktan nesi var nesi yok pazarda sattığını ifade eden aşağıdaki beyti bir fikir vermek için nakledelim:

Oldı ser-cümle câme vü destâr

İktizâ ile zînet-i bâzâr¹²

Hakîm Senâyî kıssasını anlattığı mesnevisinde, mizaha başvurduğu görülür:

Oldı Senâyî göricek deng ü lâl

Kendü de ester gibi âşüfte-hâl¹³

Edirneli dört arkadaşın hikâyesini konu edinen mesnevi de bir mizah eseridir¹⁴. Gazel, Nâbî'nin mizah kudretini sergilediği önemli nazım bir biçimdir. Nâbî, kimi gazellerinde tamamen mizahî bir üslup kullanır.

Bazılarında ise bir iki mizahî beyitle yetinir. Şu beyitte nazdan kırılıp dökülen bir âfetin haftada iki kez berbere gidişi anlatılıyor:

Ayînedeki aksine nâz eyleyen âfet

Bir haftada eyler iki kez berbere minnet¹⁵

Divan'da 165, 208 ve 366 numaralı gazeller mizahîdir. 366 numaralı gazelden örnek bir beyit:

Dest-i cefâdan feryâda gelsek

Zahm-ı cigerden bar bar bağırsak¹⁶

Şu beyit, alış verişte, özellikle vadeli alışverişte, vadeyi uzatmak için çok yemin eden kişiye güvenilmemesi hususunda mizahî bir uyarıdır. Yemine çok başvurması kişinin sözünde durmayacağını kanıtıdır:

Sevgendi hep tehalüf-i va'duñ güvâhidur

İmânı hîn-i va'dede bisyâr olanlaruñ¹⁷

Aşağıdaki beyitte, hizmet sırasında, çalışmada ortalıkta görünmeyip de nimet paylaşımında sinek gibi üşüşenler yerilmektedir:

Nî'met husûle geldügi sûretde Nâbiyâ

Râhat mı var müdâfa'asından mekeslerüñ¹⁸

Nabî sunacağımız şu beyitte, şeyhlerin müritlerini cerre (toplayıcılığa) götürmelerini ince mizahî bir üslupla yermiştir:

Şeyhler itmez idi cerde müridin hem-râh

Olmasa kasdı müridânını irşâd etmek¹⁹

Şairin görevi yeni manalar bulmaktır, yeni manalar söyleyemeyen şairin kalemi çocuktan kesilmiş kadına benzer:

Tıftan münkatî' olmuş zene benzer gûyâ

Ma'nî-i tâze togurmazsa eger şakk-ı kalem²⁰

11 Nabî Divanı, s.81.

12 Nabî Divanı, s.415.

13 Nabî Divanı, s.439.

14 Nabî Divanı, ss.443-449.

15 Nabî Divanı, s.476.

16 Nabî Divanı, s.757.

17 Nabî Divanı, s.783.

18 Nabî Divanı, s. 804.

19 Nabî Divanı, s.805.

20 Nabî Divanı, s.837.

8 Hayriyye, b.518.

9 Nabî Divanı, haz.Ali Fuat Bilkan, İstanbul 1997, s.57.

10 Nabî Divanı, s.58.

Şair, Acem şairlerinin şiirlerini Türkçe'ye çevirmeyi, başkasının elbisesini bozup entari yapmaya benzetir:

*Câme-i gayrı bozup 'anteri yapmak gibidür
Nazm-ı Türkiye çevirmek Acem'ün güftârın²¹*

Mecliste, kimi zaman cahillerin başköşede oturmaları su üstünde yüzen tezeğe benzetilir:

*Tasaddur etse ne gam rinde câhil-i hod-bîn
Gehî tefevvuk ider bahre keştî-i sergîn²²*

Bazı beyitlerde, nadir de olsa, müstehcen ifadeler kullandığı görülür "kaydında" redifli gazelde olduğu gibi.²³

Kalemin mürekkep hokkasına batıp çıkması şu mizahî ifadelerde can bulur:

*Turmaz siyâh-rûylığa yine meşk ider
Bî-câre hâmenüñ bir ayağı çukurda²⁴*

Nâbî, fakirlerin cebinde para bulunmamasını mizahî olarak şöyle yorumlar: Para fakirlerin ceplerinde huzur bulmadığı için zenginlerin derin ceplerine yerleşmiştir:

*Cîb-i gedâda bulmadu□gından □huzûrı zer
Eyler karâr cîb-i □amîk-i kibârda²⁵*

Şairler, hayal hazinesine sahipken yine de emanet eşya ile geçinir, derken istiare kelimesini tevriyeli kullanır ve şairlerin bu durumuna şaşığını söyler:

*'Aceb ki mâlik-i genc-i hayâl iken şu'arâ
Yine güzârdadur 'ömri isti'âre ile²⁶*

Aşağıdaki beyit yaşlılık döneminin mizahî ifadesidir: Ey Nâbî, o gül goncasını ihtiyar kucağımda gören, eski kütük üstüne çizilmiş gül resmi der.

Gören ol gonceyi âgûş-ı pîrânemde ey Nâbî

*Gül-i tasvîrdür dirler çekilmiş köhne tâk
üzre²⁷*

Makamla gazel okumayı uygun görmeyen Nâbî, bu tür okumayı, teşhir olarak niteler ve körpe güzeli çengi şekline koymaya benzetir:

*Gazeli savt u makâmât ile teşhîr itmek
Çengîler şekline sokmak gibidür tâzeleri²⁸*

Nâbî bir kıtasında, kışın oturduğu evin durumunu kendi talihi ile bütünleştirerek anlatır. Mizah şaheseri sayılabilecek bu kıtayı sunmakta yarar görüyoruz²⁹:

*Eyyâm-ı zemistânda beni gerdiş-i devrân
Bir hâne-i virân-şüdeye eyledi mihmân*

*Mânend-i kafes rahneleri hâric-i ta'dâd
Mânend-i felek sakfı kevâkible dirahşân*

*Hâ'il olamaz sakfı temâşâ-yı sipihre
Dîvârı degül reh-güzârı mâni'-i seyrân*

*Bahtum gibi tîre kef-i ümmîd gibi pest
Çeşmüm gibi pür-âb derûnum gibi virân*

*Vîrâne iken böyle neden târ ola dirseñ
Güncâyışe yok pertev-i mihr ü mehe imkân*

*İbrîk ne kadar katre-i ihsânın alursa
Hep bir bir ider anı nisâr-ı ser-i mihmân
Âb akmada mânend-i kafes rahnelerinden
Sahnında gönül olmada bülbül gibi nâlân*

Bir gürbe güzer eyler ise bir tarafından

Ol semti iner alçağa mânend-i mîzân

Yine cüceler dilinden anlattığı manzume de bir mizahtır. Bu şiirde, cüce dilinden şöyle seslenir: Ey padişahım, kim sana baş eğmezse vücudu benim varlığım gibi mesh olsun. Fermanına uymayanın ömrü, boyum gibi; sadakatle kapında hizmet etmeyenin kol gücü, benim kuvvetim gibi olsun. Hizmetinin meydanında nifak taklaları atan, benim görünüşümde şebek gibi olsun. Hasutların benim yüzüm gibi komik olsun. Bu kıt'adan örnek olarak iki beyit sunuyoruz³⁰:

*Kim eylemezse pâdişehüm saña ser-fürû
Olsun vücûdu mesh benüm hilkatüm gibi*

*Meydân-ı hudmetüñde uran takla-i nîfâk
Olsun şebek-misâl benüm hey'etüm gibi*

Nâbî, mizah kudretini daha çok kıta ve rubailerinde göstermiştir. Bu kıtalardan birini örnek olarak sunuyoruz:

*Halkuñ emvâlin alup soñra tesellî virmek
Fûls-i mâhiyi soyup yağda pişürmek gibidür
Gûsfendânun idüp kat'-ı tarîk-i nefesin
Bacağından üfürüp soñra şişürmek gibidür³¹*

Aşağıdaki kıta, insanların mahareti, fazileti kuru bir aferinle değerlendirmelerini ince bir ironi ile ifade etmektedir:

*Erzân metâ'-ı fazl u hüner tâ o deñlü kim
Biñ ma'rîfet zamânede bir âferînedür
Ebnâ-yı dehr her hünere bir âferîn virür
Yâ Rab bu âferîn ne tükenmez hazînedür*

D.s.1143

Nâbî, 37 numaralı kıtada Hevâyî ve Kıvâmî adlı şairleri hicvetmiştir. Ancak bu hiciv sebepsiz değildir. Hevâyî (ö.1715) Nâbî'nin şiirlerini, yiyecek içeceklerle ilgili nüktelere dönüştürmüştür.³² Bu iki şairin mizahlarına birkaç örnek Nâbî'nin niçin kızdığını göstermeye kâfidir.³³

*Bu âb u tâb kandan meyhâneler de bilmez
Sahbâda neş'e kimden mestâneler de bilmez*
Nâbî

Hevâyî'nin beyti:

*Yağı balı kaynadur kayganalar da bilmez
Çorbada köfte yimez tarhanalar da bilmez*

Nâbî'nin beyti:

*Gülsitân-ı dehre geldük reng yok bû
kalmamış*

*Sâye-endâz-ı kerem bir nahl-ı dil-cû
kalmamış*

Hevâyî'nin bu beyti tehzili:

*Edirne şehrine geldük hây yok hû kalmamış
Gice çorbası çıkar bir bellü kapu kalmamış*

Şairin divanında sadece 33 ve 37 (s.1150) numaralı kıtalarda kişi ismi zikredilmiş olup, bu ilk iki kıta da galiz ifadeler içermektedir.

Aşağıda metnini sunacağımız kıta, rakibi hiciv sadedindedir: Sel suları rakibi boğdu, leşini alıp götürdü. Kim gördüyse hayretle köpeği öldürene sürütürler dedi:

21 Nâbî Divanı, s.875.

22 Nâbî Divanı, s.882.

23 Nâbî Divanı, s.974.

24 Nâbî Divanı, s. 979.

25 Nâbî Divanı, s.984.

26 Nâbî Divanı, s.991.

27 Nâbî Divanı, s. 1028.

28 Nâbî Divanı, s. 1111.

29 Nâbî Divanı, s. 1132.

30 Nâbî Divanı, s.1134.

31 Nâbî Divanı, s.1142.

32 Kortantamer, Temmuzda Kar Satmak, s.34.

33 Örnekler, Metin Akkuş, Neñ ve Sihâm-ı Kazâ, Ankara 1998, ss.25-26'dan alındı.

İtdi gark-âb rakîbî seyl-âb
Lâşesinden götürüp gitdi yine
Kim ki gördüyse ta'accüble didi
Süridürler köpeği öldürene³⁴

Nâbî, kendi durumunu mizahî olarak anlatmış; kendisi ile şakalaşmaktan çekinmemiştir:

Câ-be-câ mâ-yı siyâh üzre sefid ey Nâbî
Berka beñzer ki ola rîhte engüşt üzre
Sîne-i huşterümde görinür çâklerüm
Nakş-ı engüştî gib hışt üzre³⁵

Nâbî'nin rubailerinin bir kısmı mizah içerikli olup, 6. rubâî, yeni tarz rubâî hakkındaki mizahtır. Şair, rubâînin değişik vezinlerle yazılabilmesini sahildeki evlere benzeterek şöyle anlatır:

Nâ-dîde 'aceb rubâî-i nev-peydâ
Her mısra'ı bir vezn iledür cilve-nümâ
Her rûkni kenâr-ı yemdeki hâne gibi
Bir cânibe meyl eylemek ister gûyâ³⁶

Nâbî divanındaki, 8 numaralı rubâî, nadir karşılaştığımız müstehcen bir mizahtır.³⁷ Aşağıdaki rubâî, kendisi gibi nargile içenlerle ilgili bir tasvirdir. Tönbeği ile uğraşmak abes bir iştir. Çünkü sürekli hava toprağına duman tohumu ekmedeyiz. Nargilenin ateşi sönmesin diye durmadan avurt ile körük çekmedeyiz:

Ne şuğl-ı 'abesdür bize bu tenbâkû
Kim hâk-ı hevâya tohm-ı dîd ekmedeyüz
Tâ sönmeye diyü dîdmân-ı lûle
Avurd ile dem-be-dem körük çekmedeyüz³⁸

Aşağıdaki rubâî de tütün içme konusundadır:

'İfrit-mizâc itdi bizi şûrb-i duhân
Bîni vü dehenden oluruz nâr-feşân
Ateşle telâ'ub eylerüz şâm ü seher
Mânend-i kühen-sevâkin-i duzahiyân³⁹

Şu kıt'a da tiryaki bir dervişin halinin tasviridir. Derviş, çubuğunu yakmak isterken elini yakmıştır. Görenler sana bu ceza layıktır diye alay ederler. Ancak çakmağını görünce çıkardığı feryadı az buldular. Burada alçak kelimesi al çak biçiminde de düşünülebilir:

Lûlesin yakduğı dem yandı eli dervîşün
Bu cezâ turfe cezâdur saña elyak didiler
Çakmağın seyr idicek âhını alçak didiler
D.s.1144

Şu rubâî, artık yaşlandığından iltifat görmeyen bir dilberin durumunu şaka yollu anlatmaktadır:

Hat geldi fenâ buldı sitem-kârlığı
Rahme bedel oldu âşık-âzârlığı
La'l-i lebi kurtlandı mânend-i kirâs
Def' oldu gözinden eski bîmârlığı⁴⁰

Divan'ın Metâlî bölümündeki bazı matlalar da mizahîdir. 36 (s.1242) matla müstehcen bir anlam taşımaktadır. Nabi, 39. matlada ise insanların bayramda öpüşmelerini ramazan açlığının aralarını bozmalarına bağlamaktadır:

Birbiriyle öpüşür id olıcak halk-ı cihân
Gâlibâ bozmuş aralarını cu'-ı ramazân⁴¹
Başından sarığı düşmüş bir rindi, acaba hangi meyhanede rehin bıraktı ki başında

yine sarığı yok, diyerek şaka yollu tasvir eder:

Seri destârdan olmuş yine rindün 'ârî
Kangı meyhânede rehn itdi 'aceb destâr⁴²
53.matla, kendini beğenmiş kişileri (s.1246) hicvetmektedir.

Nâbî divanının Müfretler bölümü de mizah bakımından zengin bir içeriğe sahiptir. Hanendelerle ilgili söylediği şu zarif beyit, edebî mizaha güzel bir örnek sayılabilir:

Nâbiyâ inceldi râh-ı mûsiki ol deñlû kim
Düşmeyüm diyü usûl ile yürür hânendeler⁴³
Müfredat bölümündeki şu müfred bir değirmenci güzeli hakkındadır. Şair arka anlamına gelen ard ile un anlamındaki ard kelimesini tevriyeli kullanır:

Ol şûh-ı âsyâbî dem-i vasl-ı âşıkâ
Döndükçe âsiyâb gibi ardı hoş gelür
D.s.1251

Şu müfred ise güzelliğine mağrur olanlara, yaşlandıklarında karşılaştıkları durumu hatırlatmak için söylenmiş olsa gerektir:

Mâlik-i hüsn ü bahâ Yûsuf-ı gül-çihrelerün
Rûyına hat gelicek ipliği bâzâra çıkar
D.s.1251

33 numaralı müfred zahitleri eleştirmek içindir. Şair şöyle sesleniyor: O zühd, takva sahibi tayifeyiz ki ramazanın ilk gününde bayram ederiz:

Ol tâ'ife-i zühd-perestüz ki safâdan
'İd eylerüz evvelki gününde ramazânun
D.s.1254

47. müfrette tür bir elbise olduğu

anlaşılan "çeşm-i bülbül" giyen bir güzelin mizahî tasviridir:

Çeşm-i bülbül câme içre ol güli kim görse dir
Eylemiş tûtî-sıfat künc-i kafesde âşiyân
D. s.1258

Okuyucu, Nâbî'nin çok yazılıp okunmuş nasihat-nâme türündeki mesnevisi Hayriyye'de bir çok kez ince ve zarif mizahî ifadelerle karşılaşır. Şair, bu eserinde mizaha dair görüşlerini açıkladığı gibi, fırsat düştüğünde mizah örneği olabilecek ifadeleri sergilemekten çekinmez. Şair, özellikle Osmanlı Devleti kurumlarını yönetenleri eleştirirken kalemi birden mizah vadi-sine yönelir ve ilgili eşhası karikatürize eder, fakat bunu yaparken isim zikretmez. Şair, İstanbul'un güzelliklerini, faziletlerini anlatırken sözü taşraya ve taşra insanına getirir ve kalemi mizaha sapar: Taşra insanı şiir ve inşadan nefret eder, ama Farsça'ya hayrandır.⁴⁴ Taşrada Arapça varsa da kar gibi soğuktur.⁴⁵ Kibir, ululanmak bir an bile kemal elde etmek için fırsat vermez. Değerine, makamına noksanlık gelir, diye Allah'a bile secde etmez.⁴⁶ Taşrada gururlu, kibirli olanlar, İstanbul'a gelince gülünç durumlara düşerler: Mütefennin geçinen sersem; mütekellim geçinen dilsiz olur.⁴⁷ Taşrada kaş çatıp gezenler, İstanbul'da kapıcılara yalvarır yakarır.⁴⁸

Şair oğlunu kötü alışkanlıklardan olan afyon tiryakiliğinden uzak tutmak isterken şöyle seslenir:

Ramazanda sarup afyuna kefen
Mî'deñi mürdeye itme medfen⁴⁹

Oğlunu rengarenk elbise giymekten, sarı elbiseyle yaldızlı buhurdan gibi ortalıkta

34 Nâbî Divanı, s. 1163.
35 Nâbî Divanı, s. 1165.
36 Nâbî Divanı, s. 1173.
37 Nâbî Divanı, s. 1174.
38 Nâbî Divanı, s. 1201.
39 Nâbî Divanı, s. 1221.
40 Nâbî Divanı, s. 1233.
41 Nâbî Divanı, s. 1242

42 Nâbî Divanı, s. 1245.
43 Nâbî Divanı, s. 1250.
44 Hayriye, b.419.
45 Hayriye, b. 420.
46 Hayriyye, b. 424-425.
47 Hayriye b. 435.
48 Hayriye, b. 437.
49 Hayriye, b.687.

görünme, diyerek şaka yollu vazgeçirmeye çalışır:

Câme-i zerle olup cilve-nümâ

*Yanma yıldızlı buhurân-âsâ*⁵⁰

Nâbî, ayândan olanları eleştirirken durumlarını karikatürize etmekten çekinmez. Bu durumda üslûbu oldukça akıcı ve canlıdır. Ayân olmak isteyen bir insanın düştüğü komik durumu, birkaç uyuz hizmetkâr toplayıp büyükleri taklit eder; insanların kendisine saygı göstermelerini sağlamak için kaşlarını çatar, şatafatlı görünmek için borçlanır, şöhrat olmak için her deliğe sokulur gibi ifadelerle tasvir eder.⁵¹

Sahte şeyhler de Nâbî'nin mizahına hedef olmaktan kurtulamazlar. Şair bu müraileri şöyle alaya alır: Halk eşya satar; o, hayır dua satar; halk deve, o, Allah'a yakınlık satar. Zühd ve iyiliğine revaç verdirmek için aç kalır, riyazet çeker. Ona buna cennet vaat eder. Her şeyi taklittir. Kendilerinde seyyidlik olmadığı için ne yapacağını şaşırır, başına siyah sarık sarar. Ne cerre gitmeyi onuruna yedirir ne de çalışmayı canı ister.⁵² Bunlardan uyanık bazıları da düzmece rüyalar görür, halkı bu rüyalarla aldatmaya çalışır. Nâbî bu tipleri şöyle gözler önüne serer:

Ağzını burnunu eziüp büzerek

Sözde gerden kırarak göz.süzerek

Söz hilâlinde beşâretler ide

*Sûy-i maksûda işâretler ide*⁵³

Hele bunların söyledikleri bir iki şey doğru çıktı mı, artık ayân ve eşraf ona yönelir, kapısı ihtiyaç kapısına döner. Kapıcıları izzet ve gururdan kırılır, dökülür. Artık hediyeler, adaklar akıp gelir. Ona seçkinler aldanırken zavallı halk ne yap-sın?⁵⁴

Matlab-ı Dağdağa-i Paşayî bölümünde

paşaların durumu anlatılırken de mizah, şairin başvurduğu yoldur. Paşalık, her şeyden önce haşmet ve debdebe demektir. Bu makamın pek çok gereği, ihtiyacı, alet edevatı vardır. Bunlardan biri eksik olursa paşalık olmaz:

Yırlı yirinde bisât u atı

*Nâkıs olmaz paşalık âlâtı*⁵⁵

Nâbî, paşaların içine düştükleri zor durumu iyice komikleştirerek tasvir eder: Paşaların ömrü keşmekeşlerle geçer, bu makama gelmek sanıldığı kadar kolay değildir. Gece gündüz pek çok hizmetçi, onların binekleri beslenir mi? Onların masrafına güç yetirilebilir mi? Her bir it bir ifrit olur, bahşiş almadan gitmezler. İyi geçinmek, iş yaptırmak için aşçıya oğlum, canım diye seslenir; kethüda, seyise sultanım diye hitap eder. Her biri kendini bir anka kuşu gibi gören ağaların geliş gidişleri ayrı bir hengame.Ya ahır başı, kapıcıbaşı... Hepsi yüksek bahşiş, hil'at olarak kürk umar, at umar, değer verilmeyi bekler:

Keşmekeşlerle ider ömri güzër

Buñ devlet mi dinür hâk-be-ser

Beslenür mi hele gör leyl ü nehâr

Bunca hayvân bu kadar hidmetkâr

Karakullukcular olur ifrit

Şir-i dirrende olur her bir it

Biñ niyâz itse kabûl itmezler

Bahşîş ü terhâlesüz gitmezler

Aşçınıñ kor adın oğlum cânım

Kethudâ dir seyise sultânım

Sorma âmed şüd iden ağalar

Zu'm ile her birisi 'ankâlar

Yâ ser-âhûr yâ ser-i bevvâbîn

Her biri mu'temed-i devlet ü dîn

Cümlesi kürk-i girân-kıymet umar

*Hep mükemmel at umar 'izzet umar*⁵⁶

Durumu böylece karikatürize edilen paşaların içine düştükleri haller, içinde düştükleri borçları ise şöyle anlatılır:

Paşanın deyni ise gâyeti yok

Sarf-ı yek-rûzesine tâkati yok

Hâtırı nakd-i kederle mâlî

*Kîses-i künc-i 'ademden hâlî*⁵⁷

Kâdılar, Nâbî'nin mizah oklarına hedef olan başka bir memur topluluğudur. Şair adalet dağıtmakla görevli bu insanların, görevlerine uygun olmayân davranışlarını şöyle anlatır: Davalara bakarken, kararlarını mezada çıkarır; kim fazla verirse onun lehine karar verirler. Eli boş, rüşvet vermeyen zavallı davalının hasmı önce kâdı olur. Kâdılar dini ve âhireti unutmuş, gözlerini davadan gelecek rüşvete dikmiş dinsiz, mezhepsiz kişilerdir.⁵⁸ Şu beyit kâdılarının karikatürü gibidir:

Elde endâze vü keyl ü mîzân

Eylemiş mahkeme-i şer'i dükân

Kâdı dellâl ü miyâncı muhzır

*Kethudâ kabzına mâlun hâzır*⁵⁹

Suret-i hakdan görünen kâdıları şöyle resmeder:

Kasden ağlar getirür çeşmine dem'

*Hep ider şehriñ eşirrâsını cem'*⁶⁰

Kadıllara göre kese kese alınan yetim malı, tütün içmek kadar bile günah sayılmaz. İnsanların tütününe karışır, ama olmadık rezaletleri işlemekten çekinmezler. Tütünü sevmez, fakat parasını almazlık etmez. Altının daha çok ağır olanını sever. Atlas keseyi tutmaz, fakat geceleyin atlas giysili mahbubu kucaklayıp sarmaktan çekinmez.⁶¹

Eskilerin meraklarından biri de, başka madenleri altına çevirme demek olan "kimya" ile uğraşmalarıdır. Bunların içine düştükleri komik durumu şu beyitlerde dile getirir:

Kapanup şeb-pereveş gündüzler

*Çıkamaz çıkmayıcak yıldızlar*⁶²

İnsandan insana laf taşıyanları sirke tulumuna benzetir; çünkü tulum içindeki sirkeyi sızdırır:

Sirke tulumuna beñzer nemmâm

*Çatlar itmezse eger nakl-i kelâm*⁶³

Münşeât: Nâbî'nin arkadaşlarına, devlet ricâline ve şair dostlarına yazdığı mektuplardan oluşan münşeâtında bazı mizahî mektuplar vardır. Bu mektuplardan bazılarında örnekler sunmakla yetiniyoruz çünkü Münşeât başı başına mizah bakımından incelenmeye değer bir eserdir. Nâbî'nin kendisine bir beygir gönderen Paşa'dan bir de at koşumu ve eğer ricası için yazdığı mektuptan bir bölüm:

"... Bu dâ'îlerini bârgîr ihsânıyla hâkdan ref' buyurmuşlar ammâ bu dâ'îlerini endâhte-i hâk ideceğinden zamîr-i enverlerine dağdağa 'ârız olduğın mukademâ iş'âr buyurmuşlar idi. İnşaallâhu te'âla anlaruñ teveccüh ve iltifâtları bu dâ'îlerine irâs-ı kuvve -i bâzû itmekle zabtına tahsîl-i kudret muhakkakdur, ancak bârgîr, sen beni bisât-ı zîver-i ihtîşâmundan dûr itmege sebep olup raht ü bisât-ı girân-kadrdan soñra bisât-ı köhne-i çirk-âlûde-i fakîrâneye giriftâr eyledüñ diyü ihâneten zemîne endâhte ideceği vesvesesi icâb-ı tereddüd itmeden hâlî degüldür."⁶⁴

60 Hayriye,b.698.

51 Hayriye,b.771-773.

52 Hayriye,b. 874-879.

53 Hayriye,b. 891-893.

54 Hayriye,b. 894-898.

55 Hayriye,b. 1165.

56 Hayriye,b. 1177-1184.

57 Hayriye,b. 1186-1187.

58 Hayriye,b. 1247-1250.

59 Hayriye,b. 1251-1252.

60 Hayriye,b. 1256.

61 Hayriye,b. 1270-1275.

62 Hayriye,b. 1436.

63 Hayriye,b. 1519.

Münşeât'ta 167a'da⁶⁵ Erzurumlu Ermeni şair ve hakkâk Moses'e yazdığı cevabî mektup da mizahîdir. Nâbî, bu mektubunda çeşitli esprilerle Moses'in şiirini değerlendirebilir. Mektupta kullanılan şaka dolu ifadeler aralarındaki dostluğun derecesini göstermesi bakımından önemlidir. Nâbî, ifadelerinden alınmaması için latife olduğunu son cümlelerde şöyle ifade eder: "Maksûd latife-i şâ'irânedür. Ve kadr-i latife'i yine siz bilirsiniz ve size ser-mâye-i iftihâr olmak üzre mülâhaza olunup bu merteye latîfeye irhâ-yı 'inân oldı. Bunun için hâtırmânde olmayasız mektûbuñuzda her kime irsâl-i selâm eylediñiz ise muhâlif-i dîn olmanın kabûlünde tereddüt itmişlerdür ammâ yine tahsîn ve âferînleri kemâledür."⁶⁶

Münşeât nüshalarının dışında bir mec-

muada Nâbî'nin meçhul mektupları kaydı altında birkaç mizahî mektup daha vardır. Bu mektuplarda Mahmud adlı biri ile şakalaşmaları anlatılır.⁶⁷

Sonuç olarak Nâbî, her ne kadar oğluna mizahı tavsiye etmese de divanında (kaside, mesnevi, gazel, kıta, rubâî, matla ve müfretlerinde), Hayriye ve Münşeât'ında mizaha yer vermiş, fakat birkaç istisna dışında, kimseyi şaka yollu da olsa, incitmemiş, üzmemeye gayret göstermiştir. Nâbî'nin mizahı, gülümseten, rahatsız etmeyen, gönül açıcı, düşündürücü bir mizahtır. O, mizahı ağır hiciv, küfür ve hakaret derecesine varırmamıştır. Özellikle Divan ve Hayriyye'de mizahî ifadeler daha çoktur. Birkaç kıta ve bazı mektuplarındaki müstehcen ifadeler dışında Nâbî'nin nezih bir mizah üslubu olduğunu söyleyebiliriz.

Kuruluş Dönemi (XIII-XV. yy. Başları) Türk Dîvân Şiirinin Özellikleri

Doç. Dr. Seadet ŞİHİYEVA

Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi Doğubilimcilik Enstitüsü

Bildiri Özeti: Türk Divan edebiyatının oluşum devrinin Fars Divan edebiyatının olgunluk çağına tesadüf etmesi, İslami Divan edebiyatının belirim açısından daha genç, ama temsilcilerinin ürününe göre daha verimli sahası olması belirdir. Arap Divan şiiri ile Türk Divan edebiyatı arasında pasaj geçişi makamında olan Fars Divan edebiyatının geleneği üzerinde kurulan bu edebiyatı incelerken araştırmacılar çoğu zaman ortak yönleri dikkat etmişler, bu edebiyatın bireysel nitelikleri ise sistemli ve detaylı şekilde söz konusu edilmemiştir.

Şarh olarak kuruluş devri adlandırılan dönemde Divan şiirini belirleyen temel ilkeler Fars Divan şiirinden alınsa da, bu dönem şiirini sefeli Fars Divan edebiyatı ve ardılı olgunluk devri Türk Divan edebiyatından farklı kılan yönler de az değildir. Bu özelliklerin en önemlilerini aşağıdaki gibi tasnif edebiliriz:

- Olgunluk devri Türk Divan edebiyatına oranla dilin daha basit, ancak canlı ve samimi oluşu;
- Aruzun "kaybedişi" bedelinde eski Türkçe sözlerin sıkça kullanımı;
- Pek çok olmamakla beraber Türk mitolojisi ile bağlılık;
- İlk dönem Türk şiirinde tuyug ve manilerin beyit varyantı olan cinas kafiyeli matla beyitlerin yer alması;
- Fars dilli şairlerle kuruluş dönemi Türk şairlerinin karşılaştırılması zemininde edebî eleştiri ve edebî zevkin şekillenmesi;
- Bu dönem Divan şiirinin biçimsel düzeninde Fars saray şiiri geleneğinin bozulması (örneğin; Kadı Bürhaneddin ve Ahmed-i Dai divanları). Daha çok tasavvufi Divan şiiri geleneğine bağlılık (Örneğin; Nesimi ve Şeyhi divanları);
- Orijin Türk düşüncesinden kaynaklananlar: atasözleri kullanımı, halk inançları, halk hayat tarzı, çeşitli törenler vs. ye işaretler. Türk millî zevki, hayat tarzı, düşüncesi vs. nin şiire aktarılması. (Bu özellik olgunluk çağı Türk Divan şiiri ile ortak olsa da, onu Fars şiiri ananesinden ayırmaktadır). Düşün tercihi, konu ve imaj seçiminde gelenek çerçevesinde yenilikler: şairlerin tanık oldukları tarihi olaylardan poetik esinlemeler, bir çok tasavvufi mecazların Türkçe karşılığının

kullanımına güçlü eğilim vs.;

- Türk şiirinde Türkçenin poetik olanaklarının Fars Divan şiiri düzeyinde genişliği ve kudretini sunuş amacıyla şiir sanatlarının geniş çapta kullanımı gibi teknik yönleri özel dikkat (Nesimi örneği...).

Anahtar kelimeler: Kuruluş dönemi, İslam, Türk Divan şiiri, Fars Divan şiiri, etkilenme, bireysellik.

1. Giriş

Genelde "Dîvân edebiyatı" anlayışı çeşitli tartışmalara konu olmuş, adı kuşattığı alan ve edebî türler, temsilcileri, ilk örnekleri, aşamaları, yöntemi vs. hususunda değişik fikirler ileri sürülmüştür. Kimi araştırmacılara göre, Dîvân edebiyatına mesnevi, hatta Orta Çağ edebiyatının nesir gibi edebî ürünleri de aittir. (bkz: Gölpınarlı, 1945: 89-94; Kabaklı, 2002: 261) Oysa bilindiği üzere "Dîvân edebiyatının esas karakteri nazım üzerine bina edilmiştir". (Tökel, 1998: V) Orta Çağ Dîvân şiirinin özel niteliği, konusu, nazım şekilleri, sözlüğü vs. vardır. Mesneviler' de özel strüktürü, konusu, bahis alanı vs. ile değişik bir biçim olarak Dîvân şiirine oranla ayrıca bir edebî kol durumundadır. Dîvân edebiyatında nesirden bahsedince yalnız dibace ile yetinmeyi doğru sayırız². Çünkü Dîvân edebiyatı az ileride değineceğimiz eşanlamlılarından farklı olarak daha dar çerçevenin edebiyatı

⁶⁵ Münşeât-ı Nâbî, Süleymaniye Ktp. Hamidiye 1204.

⁶⁶ Münşeât-ı Nâbî, Süleymaniye Ktp. Hamidiye 1204, yk.169a.

⁶⁷ Mecmua, Milli Kütüphane T.y.2966, yk.A.2669, yk.115b.

¹ Azerbaycan edebiyat araştırmacıları bu türü adeta epik şiir veya poema adlandırırlardır.

² Kemal Sılay'ın ifadesiyle "Dîvân Edebiyatı geleneği "düz yazı şiir" (prose poem, mensur şiir) diyebileceğimiz eserler ortaya çıkarmıştır. Düz yazı şiirin en güzel örnekleri tezkirelerde bulunur". (Sılay, 2006: 408) Bu kanaat gerçeği aksettirir de, zannımızca seçili nesri divan şiiri türü değil, Orta Çağ bedii nesri gibi kabul ederek inceleme daha mantığa uygundur. Ama bu tartışılır meselede dibace ve tezkirelerin dil ve üslubunun denge saklaması da göz ardı edilemez...

gibi akla gelmektedir. Bunun da ötesinde Orta Çağ nesri bilindiği üzere dinî (Evliya tezkiresi, Kısas-ı enbiya, Siyer) ve din dışı türleri (tezkire, tarih, sefaretname, seyahat-name, siyasetname, münazara, münşeat), aynı zamanda felsefi ve dinî risaleleri, hatta tarihî kaynaklar vs. ni de kapsıyor. Bu anlamda Dîvân edebiyatı anlayışına nesir türlerinin ait olunması zannımızca bu problemin açıklanmasından daha çok anlaşılabilirlik yaratmakta ve bu edebiyatın sınırlarının belirlenmesi ve detaylı çözülmesinde de karşıya ciddi engeller çıkarmaktadır.

Bu gibi tartışılır meseleler araştırmamızın sınırlarını aştığından makalede Dîvân edebiyatı derken tekçe dîvân bağlamış şairlerin edebî birikimlerini içeren edebiyatı kastettiğimizi belirlemekle yetiniriz.

"İslâmî Edebiyat", "Yüksek Zümre Edebiyatı", "Havas Edebiyatı", "Saray Edebiyatı", "Enderun Edebiyatı", "Klasik Edebiyat", "Eski Edebiyat" gibi adlarla da anımsatılan bu edebiyat, en yaygın olarak "Dîvân Edebiyatı" adıyla anılmış ve yayılmıştır. Bunun sebebi şairlerin manzumelerini topladıkları eserlere dîvân denilmesidir. (Pala, 1992: 22) Ama "Dîvân" ifadesi şiir toplusunun adına dönüşene dek değişik seyirler takip etmiştir. Bundan dolayı ifadenin kullanım tarihine kısa bir bakış yerinde olur. VII-VIII. yy'da Müslüman Arap filologlar İslâm öncesi bedevi şiirini derleyerek dîvân - şiirler toplusu şekline saldı. Bu şiirler toplusu (antoloji) her bir aşiret ve aşiret birlikleri için ayrı ayrılıkta tertip olunurdu. (Gryazneviç, 1982: 77) Prof. Dr. A. Karahan çeşitli şairlerin şiirlerinin toplandığı bir tür cönlere de dîvân denildiğini hatırladır: örneğin; Dîvânî-Hemase. (Karahan, 1992: 247) Bilindiği üzere, XI-XII. yy'e ait Türk zihninin edebî ürünleri içerisinde "dîvân" kelimesi Mahmud Kaşgari'nin (XII. yy.) "Dîvân Luğat-Türk" ve Ahmet Yesevi'nin (XII. yy.) "Dîvân-i Hikmet"inin adlarında yer alsa da, birincisi sözlük, ikincisiyse geleneksel Dîvân

şiirinin sınırlarını aşan ve aslında çok sonralar yazıya alınmış, hem aruz hem de hece vezinli şiirleri içeren bir topludur.

Türk Dîvân Edebiyatının Şekillenmesi Ve İlk Temsilcileri

Araştırmalarda İslâmî Türk şiirinin tarihinde özellikle medreseden yetişen aydın kimselerin Arap ve Fars edebiyatlarını örnek alarak oluşturdukları Türk Dîvân edebiyatının tarihsel gelişmesi âdeta dört evrede incelenmektedir: kuruluş dönemi; geçiş dönemi; olgunluk dönemi; çöküş dönemi. (bkz: www.osmanlimedeniyeti.com/Bilgi/DivanEdebiyatıÖzellikleri) Bu makalede söz konusu ettiğimiz kuruluş dönemi Türk Dîvân şiirine XIII-XV. yy'ın ilk yarısında Türk diliyle kaleme alınmış şiir örnekleri aittir.

Türk Dîvân şiirinin kuruluş dönemi Selçuklu devletinin dağılmağa yüz tuttuğu ve bir çok beyliklerin ortaya çıktığı bir devreden Fatih devrine kadarki bir zaman kesimine rastlar. (İz, 2000: XXIX)

Bu dönemde, özellikle de XIII. yy'da Türkçe şiirin şekillenmesinin siyasal-toplumsal faktörleri bir kısım araştırmalarda söz konusu edilmiştir. Bunun en başlıcası özetle XIII. yy'da Moğol yürüyüşlerinin sonucu olarak İran geleneğine eğilimli hanedanların tarih sahnesinden silinmesi, bundan böyle Fars dilli edebiyatın egemen konumunun gerilemesi, Farsça şiirin etkisini bir hayli kaybetmesi ve Türkçe şiirin önem kazanmasıdır ve bu konu birçok araştırmalarda tekrar tekrar altı çizilen meselelerdendir. Oysa önceki yüzyıllarda, özellikle de XI ve XII. yy'larda Türk boyları, çoğunluğunu Farsça konuşan halkın oluşturduğu bölgelerde egemenlik kurmuşlar ve Farsçayı edebiyat dili olarak saraylarında kabul etmişlerdir. Gazneliler, Büyük Selçuklular ve Harzımşahlar sarayda Farsça konuşulmasını gelenek haline getirerek edebî eserlerin bu

dilde yazılmasını yaygınlaştırmışlardır³. (www.irankulturevi.com/turkce/name; bkz: Doğan, 2005: 71; Kartal, 2006: 300, 306)

Prof. Dr. M. F. Köprülü Anadolu'da Selçuklu döneminde de Türkçe eserler (meselâ: Dehhani, Aşık Paşa, Yunus Emre, Gülşehri vb. nın eserleri) yazıldığını kaydederek (bkz: İnalcık, 2006: 236) Ama Anadolu Türkçesi şiir geleneğinin başlaması Selçuklular zamanına uzanmakla birlikte Türkçe bir kültür dili olarak XIII. yy'da Selçukluların dağılmasından sonra gelişme imkanı bulmuştur. (Demir, 2006: 297) Başka deyişle Türkçe şiirin ilk örnekleri, yukarıda anımsattığımız argümanlardan da görüldüğü üzere, hâlâ Selçuklular döneminde yeni yeni kendisine yer edinmeye başlamış ve bu hanedanın çöküşünden sonra gelişimi hızlanmıştır.

Bu dönemde Türk Dîvân şiirindeki tezath durum siyasal toplumsal zıddiyetlerin de bir yankısı sayılabilir: "... Anadolu Türklerinin umumi tarihinde, XIII. yüzyıl büyük bir "buhran ve intikal" asrı olarak kabul edebiliriz ve işte bundan dolayıdır ki, bu yüzyıl ilk bakışta bir yığın tezatlarla dopdolu gibi görünür. Bir taraftan İran tesiri her şeyde azamî nüfuzunu gösterirken, diğer tarafta milli lisan ve edebiyatın kuvvetle geliştiğini görürüz..." (Köprülü, 2004: 263)

Kuruluş devri Türk Dîvân şiirinde sonraki dönemlerin şiirine oranla saf Türkçe ağır basmakla beraber Arapça ve Farsça kelimeler de görülür. Asgar Dilberipur'un belirttiği gibi Türklerin eski dillerinde yabancı sözcükler nadiren görülmektedir. Sözelimi Merkezî Asya'da yaşamış olan Göktürklerin dilindeki yabancı sözcükler bu dili oluşturan bütün sözcüklerin yüzde birinden daha azdır. Bu sayı, Türklerin yerleşik hayata

geçmeye başladıkları Uygurlar döneminde yüzde beşe ulaşmış, zamanla Türkçe yazılı edebiyatın gelişmesi ve Türk topluluklarında İslâm dininin yayılmasıyla artmaya başlamıştır. Sözelimi Türklerin ilk yazılı yapıtı ve ilk İslâmî eseri olan Kutadgu Bilig'de 239 yabancı sözcük (Arapça ve Farsça) vardır. Edip Ahmed'in Firdevsi'nin Şah-name'sinin vezninde yazdığı Atabetü'l-Hakaik adlı eserindeki yabancı sözcüklerin sayısı daha da çoğalmış ve yüzde yirmie ulaşmıştır. İslâm kültürünün ve Fars dili ve edebiyatının esaslarına dayanan Dîvân edebiyatı meydana geldiğinde, yabancı sözcüklerin (Arapça ve Farsça) sayısında artış olmuştur. Sözelimi Nefî ve Nabi'nin dîvânlarında bu sözcükler sırasıyla yüzde 60 ve 65'e ulaşmıştır. (www.irankulturevi.com/turkce/name) Prof. Dr. Fahir İz'in belirttiği gibi, İstanbul sarayı kurulduktan sonra dîvân şiirinin sözlüğündeki Türkçe kelimeler yavaş yavaş yerlerini Arapça ve daha çok Farsçalarına bırakır. XVI. yüzyıl sonlarına doğru şair bu sözcüklerin Türkçelerini ancak vezin ve kafiye zoruyla kullanır... (İz, 2000: XXIX)

Türklerin kitleler hâlinde Müslüman olmalarının özellikle X. yy'da hız kazandığı bellidir. Prof. Dr. Fahir İz'in Mahmut Kaşgari'nin "Dîvân Luğat it-Türk"ündeki bir çok dürtlüklere isnatla ifade ettiği gibi, "çok zengin bir edebiyatın varlığını gösteren bu örnekler, Müslüman olan Türklerin daha bir süre İslâmdan önceki şiir geleneğini sürdürdüklerini gösteriyor". (İz, 2000: XXVII) Türk dilinde kaleme alınmış İslâmî Dîvân şiirinin ilk belli örnekleriyse bilindiği üzere XIII. yy'a aittir. Bazı araştırmalarda Türklerin İslâmî kabul etmesiyle ana dilinde Dîvân edebiyatının şekillenmesinin aynı

³ Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan'ın ifade ettiği gibi "ana dillerini bırakarak Farsça şiir yazan ...Türk şairlerinin o dönemde Türkçe adına yapabildikleri şey, önceleri Farsça şiirlerinin arasına birkaç Türkçe kelime veya ibare yerleştirmeleri; daha sonraları ise, kaleme aldıkları mülemmalar içerisine sınırlı sayıda da olsa Türkçe mısralar koymaları idi". (Doğan, 2005: 71)

zamana rastlayan tezahür gibi takdim edilmesi ve Dîvân edebiyatının Türklerin İslâm dinini kabul etmesiyle Maverâ-ünnehir'de başlaması, XIII. yy'dan itibaren gelişmesini Anadolu'da sürdürmesi belirtilmektedir. (<http://www.aysebulut.com/edebiyat/divaned.htm>; www.baktabul.com/edebiyat) Ama Prof. Dr. İ.Pala'nın doğru olarak ifade ettiği gibi, Türklerin İslâm dinini kabul etmeleriyle Dîvân edebiyatı ürünleri vermeleri arasında uzun zaman geçer. (Pala, 1992: 22) Analoji hal Fars Dîvân edebiyatında da gözlemlenmektedir. Arap edebiyatı içerisinde çıkan Fars Dîvân edebiyatında gözükken birtakım yönler aynıyle Türk Dîvân edebiyatında da göze çarpmaktadır. Farsların İslâm dinini kabulüyle Farsça İslâmî düşüncenin mahsulü olan eserleri ortaya koyması arasında uzun bir zihni ve fikri uygunlaşma ve dönüşüm süreci gözükmektedir ve İslâmî kabul ile ana dilinde edebiyatın yaranması arasında iki yüzyıl zaman arası vardır.

Coğrafyası Azerbaycan, Osmanlı (Türkiye), Merkezî Asya, dili Harezmi, Hakaniyya, Çağatay, Azeri Türkçesi ve Osmanlıca olan Türk Dîvân edebiyatının (Pala, 1992: 22) ilk örnekleri maalesef edebî fragmanlar şeklinde elimize ulaşmıştır. Prof. Dr. H.Ayan'ın ifade ettiği gibi, "Bu kadar geniş bir coğrafyaya yayılan Türklerin Edebiyatı da haliyle bu geniş alanda teşekkül edecektir. İslâm öncesi kaynaklardan da izler taşıyan edebiyatımız, İslâmın tesiriyle Merkezî Asya'da gelişerek, Türklerin gidebildikleri yerlere kadar

ulaşmış bulunuyordu". (turkoloji.cu.edu.tr)

Bu geniş coğrafi mekanda oluşmuş Türk Dîvân edebiyatının ilk belli edebî örneklerine ayrı ayrı gazeller ve mülemmalar dahildir⁴. Bilindiği üzere İslâmî Türk edebiyatında en eski belli yazı dili malzemesi XI. yy'a aittir. Türk şiirinin ilk örneğini veren Yusuf Has Hâcib (1019-1070'ten sonra)'ın Kutadgu Bilig'i, İslâm medeniyeti tesiri altında vücûda getirilen, Türkçenin bilinen ilk ve en eski eseridir. Ama kimi araştırmacıların Dîvân edebiyatı örneklerine ait ettiği Uygurca⁵ kaleme alınan bu "Kutadgu bilig" ve Edip Ahmet Yugneki'nin "Atabatülhakayik" eserleri dîvân değil, mesnevi edebiyatının ürünleridir. Aslında XII. yy'da Merkezî Asya'da Ahmet Yesevî ve Hakim Süleyman Ata'ya ait olunan şiirler çok daha dinî-tasavvufî halk şiirinin ilk örnekleri olmakla beraber bilindiği üzere sonralar yazıya alınmıştır. Prof. Dr. M.F.Köprülü XII. yy. Selçuklu şairlerinden üç dilli bir mülemmanın yazarı olarak Bedreddin Kivami'nin adını kaydetmiştir. Harizm'de yazılmış eski bir mecmuada bu şairin bir rubaisine tesadüf eden araştırmacı söz konusu şiirin birinci mısrasının Arapça, ikincisinin Farsça, son ikisinin ise Türkçe olduğunu belirtmiştir. Bu rubainin yazarı Prof. Dr. M.F. Köprülü'nün varsayımına göre İran'ın Rey şehrinden olan bir Rey Oğuzudur. (Köprülü, 2004: 216-217)

Anadolu'daysa, araştırmacılara göre, XIII. yy'dan önce Dîvân edebiyatı örneklerine rastlanmaz. Anadolu'da Türkçe eserler yazma geleneği XIII. yy'ın ikinci yarısından

4 Mehmed Çavuşoğlu'nun belirttiği gibi, "XV. yy.'ın ikinci yarısında, şive özelliklerindeki ayrıntılar bir yana bırakıldığında, Çağatay Türkçesinin büyük şairi Ali Şir Nevai ile Osmanlı Türkçesinin Ahmed Paşa'sı ve Necati Bey'i arasında şiirlerinin estetik yapısı bakımından hiç fark yoktur. O halde dîvân şiiri denince Harizm, Hakani, Çağatay, Azeri ve nihayet Osmanlı (daha isabetli bir deyişle Anadolu) şivelerinde yukarıda sözünü ettiğim estetik kaideler uyarınca yazılmış şiir anlaşılmalıdır". (Çavuşoğlu, 1986: 2)

5 Türkiye ve Azerbaycan Dîvân edebiyatlarının geçtiği yollar aynıyet teşkil etmektedir. Bu edebiyatların hem Arap ve Fars şiirlerinin ananeleri üzerinde neşet tapması, hem ilk hem de sonuncu örneklerini verdiği devirler bir birine uygun gelmektedir. Bundan dolayı Dîvân Edebiyatının şartlı devirleştirilmesinde aynı taksimi esas olarak aldık.

6 XI. yy'a kadar Hakaniyya lehçesi adlandırılan "aynî dil XV. yy. ve sonrasında Çağatayca diye adlandırılmış ve Alishir Nevai'ni yetiştirmiştir". (Pala, 1992: 22)

itibaren başlamıştır ve ilk belli Dîvân şiiri örneklerinin kaleme alınması da bu döneme isabet etmektedir. Kaydetmeliyiz ki, Mikail Bayram'ın araştırmalarında bu geleneğin Danişmend ilinde başladığı kaydedilmektedir. Danişmendoğulları'nın ülkelerinde Türkmencilik ülküsünü yerleştirme gayretleri bu yörelerde Türkçe eserler yazılmasına vesile teşkil etmiştir⁷. (www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong) XIII. yy. sonlarında telif edilen ve mütercimi Gelibolulu Muhîd'd-Din olan "Tercüme-i Menakıb-i Şeyh Evhadü'd-Din-i Kirmanî" (XV. yy'a ait olan tercüme) adlı eserde Türkmen sufi Evhadü'd-Din'in⁸ "Olusar" redifli Türkçe-Farsça mülemma bir gazeli bulunmaktadır. (www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong) Bu döneme ait az sayıda belli şiirlere Sefeviye tarikatı adıyla ilişkilendirilen Şeyh Safyeddin'in şiirleri (Semnani, 1378: 232) de dahildir. Azerbaycanlı şair Zülfigar Şirvani (XIII. yy.) altı dilde eser kaleme aldığını söylese de maalesef bu dillerin hangisi olduğunu açıklamamıştır. Azerbaycanlı araştırmacılar bu dillerden birinin Azerbaycan Türkçesi olması konusunda bir varsayım da öne sürmüşlerdir. (bkz: Seferli, 1998: 186-187) İranlı araştırmacılar Amir Hüsrev Dehlevi'nin (XIII. yy.) Türkçeye vakıflığının altını çizmişlerdir. (bkz: Sefa: 1368: 778) Ama Türklerin Laçın aşiretinden olan Amir Hüsrev Dehlevi'nin (Devletşah, 1990: 362) Türkçede şiirlerinden örnekler bize ulaşmamıştır. Bununla bile Amir Hüsrev irsinin araştırmacısı Prof. Dr. G.Tuyçiyeva'nın sözüyle "bu sair kendisinin

Türk kökeniyle öğrenmiş, "Noh sepehr" eserinde Türk dillerinden de söz açmış, Uygur, Kanikli, Guz (Oğuz), Kıpçak, Yamak vs. dillerinden bahsetmiş, Türk dilinin geleceği konusunda ilgi çekici öngörüler söylemiştir. Düşünceye göre, Türk dili aya benziyor, o günden güne daha parlak ve daha dolgun olacaktır". (Tuyçiyeva, 2003: 20) Prof. Dr. G.Tuyçiyeva'nın doğru ifade ettiği gibi, Amir Hüsrev'in bu öngörmesi gerçeğe dönüştü (Tuyçiyeva, 2003: 20) ve artık onun hayatta olduğu zamandan itibaren Türkçe şiir aralıksız bir şekilde gelişmeğe başladı...

Genellikle XIII. yy'ın sonları, klasik Türk Edebiyatının, aynı zamanda Dîvân şiirinin de büyük, sürekli, aralıksız bir edebiyat hâlinde başlangıcına sahne olmuştur. Türkiye'de Dîvân şiiri XIII. yy'da Hoca Dehhânî ile başlamıştır ve Selçuklular zamanında Dîvân şiirinin ilk büyük temsilcisi, dinî olmayan mevzularda eserler veren ve ele geçmeyen 20. 000 beyitlik Selçuklu Şehnâmesi bulunan şair bu asırda yer alan mühim şahsiyetlerdendir. (www.mshlabs.org/forum/turk-dili-ve-edebiyati) Bilinen ilk Dîvân şairi olan ve Anadolu'ya Horasan'dan gelen bu şairin bir kasidesi ve dokuz gazeli bilinmektedir. (www.edebiyatturkiye.com/Content-pa-print_pdf-pid-8) Şiirlerini temiz bir Türkçeyle ve sanatlı bir üslupla yazmıştır. Şiirlerinde tasavvufa hiç yer vermemiş; devrinin sosyal hayatını, ahlak ve güzellik anlayışını aksettirmiştir. (karakitap.net/v1/component?option)

XIII. yy'dan Selçuklular devrinde bilinen

7 Mikail Bayram, yaptığı kütüphane taramaları neticesinde, Anadolu Selçukluları zamanında, 230 küsur eser telif edildiğini, bunlardan 20 tanesinin müellifinin meçhul olduğunu, geriye kalan eserlerin 80 müellif tarafından yazıldığını belirttiğinden sonra, bu eserlerden 145'inin Farsça, 68'nin Arapça, 15'nin Türkçe kaleme alındığını söylemektedir. (Bayram, 2004: 107; Kartal, 2007: 65)

8 Ahi Evren'in kayın pederi Evhadü'd-Din-i Kirmanî 602 (1205) ile 631 (1233) yılları arasında Anadolu'da yaşamıştır. Bu takdirde bu Türkçe mülemma şiir de XIII. yy'ın başlarına tarihlenmektedir. (www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong)

ilk eserler sırasında Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin (1207-1273) Farsça yazdığı Dîvân-ı Kebîr'deki bazı gazel ve beyitler⁹, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in (1226-1312) Farsça "İbtidânâme" ve "Rebâbnâme"nin içlerinde 238 Türkçe beyit, ayrıca 20 kadar Türkçe manzûme, tasavvufun en karışık meselelerini bütün inceliğiyle samîmî ve sâde Türkçesiyle gösteren Yunus Emre'nin (1240-41/1320-21) dîvânı vardır. Devletin resmi dilinin Farsça olduğu bu asırda Türk Edebiyatı'nın en büyük şairlerinden biri kabul edilen Yunus Emre, dini-tasavvufi sahada dikkat çekici ürünler ortaya koymuş ve eserlerinde çağının konuşma dilini ustalıkla kullanmayı başarmıştır. Dîvân edebiyatının henüz doğduğu bu asırda ilk etkileşim Yunus Emre'nin şiirlerinde kendini gösterir. Sözlü Halk edebiyatında yaşayan ortak mecazlara ve söyleyiş biçimlerine düşkünlük gösteren Yunus Emre, Dîvân edebiyatı mazmunlarını da geniş ölçüde kullanmaya özen göstermiş; mesnevi ve gazel biçiminde aruz vezniyle de şiirler söylemiştir. (sonsuzus.com/modules.php?name)

Azerbaycan Türkçesinde Dîvân şiirinin ilk örnekleri de XIII. yy'a tesadüf etmektedir. Azerbaycan'da klasik şiirin tarihi Dehhani gibi Horasan Türklerinden olan ve Horasan'ın Esferain kasabasından olan (Seferli, 1998: 216) İzzeddin Hasanoğlu'nun gazelleriyle başlamaktadır. XIV. yy'a kadar Azerbaycan coğrafyasında Türkçe eserlerin yazıldığını bilmemize rağmen, elimize ulaşan en erken belge Hasanoğlu'nun (? - 1360) XIII. yy. sonu - XIV. yy. başlarında yazıldığı tahmin edilen üç Türkçe gazelidir¹⁰. Bu şair hakkında Devletşah Semerkandî'nin verdiği çok kısa bilgi dışın-

da az şey bilinmektedir. Ama elimizdeki gazellerin dili, artık bu dönemde Azerbaycan Türkçesinin bir edebiyat, şiir dili olma açısından büyük yol kat ettiğini, bir geleneğin oluştuğunu göstermektedir. Hasanoğlu'nun şiirinde Farsça şiir geleneğinin hâlâ etkili olduğu görülmektedir. (bkz: www.bilgicik.com/yazi/azerbaycan-turklerinin-edebiyati) Türkçe şiirlerinde "Hasanoğlu", Farsça şiirlerindeyse "Pur-e Hasan" mahlasını kullanan bu şairin Türkçe üç, Farsça ise bir şiiri elimize ulaşmıştır. (bu hususta bkz: Seferli, 1998: 216-220; Demircizade, 1979: 142; Mezid, 1995: 150-151; Devletşah, 1990: 337-338) Devletşah Semerkandî sufi şairler sırasında anımsadığı, "arif, müvehhid, salik ve mechub bir adam" adlandırdığı Hasanoğlu'nun Türkçe ve Farsça güzel şiirler söylediğini kaydetmiştir. (Devletşah, 1990: 337)

Bu dönemde Yunus Emre, Hasanoğlu, Nesimi gibi mutasavvıf şairlerin "Fars dili kimi tasavvufi düşünceleri söylemek için son derece işlenmiş bir sanat dilini bir tarafa koyarak" (www.edebiyatogretmeni.net) eserlerini Türkçe yazmaya ilgi göstermesi bir tesadüf değildi. Bunun ilk mühim sebebi Gülşehri ve Aşık Paşa'dan önce Celaleddin Rumi'ye, Sultan Veled'e ve nihayet, Yunus Emre'ye Türkçe şiirler söylemek zarureti hissettiren tarihi ve sosyal zaruretlereydi. Aynı Türkçenin Merkezî Anadolu halkının ana dilinin olması ve çoklu sayıda Türkmen boylarının kendi dillerine önem verdirecek ölçüdeki millî ve kudretli varlıklarıdır. (brahms.emu.edu.tr/cderdiyok/asikpasa.htm)

Türk Dîvân şiirinin oluştuğu siyasal toplumsal, aynı zamanda düşünsel zemin yönünde türlü fikirler mevcuttur. Dîvân

şiirinin tarihinden belli olmaktadır ki, ister Fars Dîvân şiiri isterse de Türk Dîvân şiirinin şekillenmesi ve ilerlemesi yerel ve millî yönetimlerin, yerli egemenliklerin yaranışı ve gelişimiyle yakından ilişkili olmuştur. (bkz: İz, 2000: XXV; Abdusattorov, 2002: 10) Birtakım araştırmacılara göre kuruluş döneminde Nizami gibi Azerbaycanlı, Sadi, Feridettin Attar gibi İranlı şairlerin yapıtlarının Türkçeye (Osmanlıcaya) çevirisi biçim ve öz bakımından yeni bir edebiyat geleneğinin kurulmasına ön ayak oldu. Gülşehri, Hoca Dehhani, Nesimi, Ahmed-i Dai, Kadı Burhaneddin, Şeyhi gibi şairler, bazen din dışı konuları, çoğunlukla da, çeviri yapıtların etkisiyle, tasavvuf konularını işlediler. (bkz: frm.ekshi.net/edebiyat.notlari) Oysa söz konusu çeviriler âdetâ mesnevilerden edilirdi ve bu mesnevi çevirilerinin etkisi olsa olsa Türkçe mesnevi ve halk şiiri üzerinde ola bilirdi. Türkçe Dîvân edebiyatıysa bilindiği üzere Fars dilli Dîvân edebiyatının geleneği üzerinde şekillenmişti ve Kadı Burhaneddin, Ahmedî, Nesimi ve Şeyhi gibi Türkçe dîvân bağlayan şairler kendi yapıtlarını çevirilerden değil, eğitim, bilgi, kendi edebî zevk seviyelerinden hareketle yaratmışlardır. Türk Dîvân edebiyatının ünlü temsilcileri Ahmedî, Nesimi, Aşık Paşa, Kadı Burhaneddin, Şeyhi vb. nin eserlerinden onların önemli medrese eğitimi alması, Fars Dîvân şiirini orijinalde okuması, aynı eserlerin etkisiyle hem Türk, hem de Farsça şiirler yazması belli olmaktadır. Genellikle Türkçe Divan şiirine Fars edebiyatının tesirini aktararak geliştiren ilk şairlerden olan Ahmedî, Nesimi ve Şeyhi'dir ve eserlerinden her üçünün Fars Dîvân şiirine derinden vakıflığı gözlemlenmektedir.

Bilindiği üzere İslâm dininin benimsenmesinden sonra, Kuran'ın Arapça olmasından dolayı pek çok toplumun kültür dili değişime uğradı. İranlılar X. yy'da edebiyat ürünlerini, Yeni Farsça (Deri) diye adlandırılan bir dille vermeye başladılar. İran edebiyatının bu ürünlerinden Türk edebiyatı büyük ölçüde etkilenmiştir. İlk Türkçe İslâmî eserlerin meydana getirildiği yüzyıllarda yeni medeniyetin edebiyat anlayışına uygun eserler veriliyordu. Bu eserler genelde İslâma ilişkin ve İslâmî değerleri yansıtan konuların Türkçe ifadesiydi. Ama Türk dilinde Dîvân şiiri geleneğine uygun eserlerin kaleme alınması Türkçenin doğal niteliğine uygun olmadığından dolayı karşıya zorunluluklar çıkarıyordu. İlginçtir ki, Türkçe şiir yazmanın zor olmasından şikayet etme Dîvân şiirinin her döneminde göze çarpmaktadır. Bu tarzda şikayetlere kuruluş döneminde Aşık Paşa'nın¹¹, Çağatay şiirinin olgunluk döneminde Nevai'nin, Azerbaycan-Türk Dîvân şiirinin olgunluk dönemindeyse Fuzûlî'nin Türkçe şiirlerinde rastlanmaktadır. Bu meseleni araştırırken böyle bir özellik de dikkatimizi çekti ki, ilk Türkçe eserlerin yazarları diğer halkların İslâmî şiiri karşısında Türkçede kendilerini onaylamağa belli kalıplar biçiminde gerçekleştirdiler. Bunun nedenleri o kalıpların İslâmî edebî çevrelerde artık kendine önemli yer alması, İslâmın kabulüyle İslâm dünyasına yayılan Dîvân şiiri alanında büyük söz üstatlarının kendini onaylamağa başarma tecrübesinin oluşu, öte yandan Türkçe şiirlerin yazarlarının medreselerde yetişmiş aydınlar olmasıyla bağlıdır.

Önce de temas ettiğimiz gibi ilk örneklerini XIII. yy'da veren Türkçe Dîvân şiirinin

9 Araştırmalarda "Mevlana'nın mülemmalarının yeni bir edebî dilin kurulma sürecindeki tipik basamağın örneği olduğu belirtilir". (Demir, 2006: 295) Onun çoğu Türkçe-Farsça mülemmalar olmak üzere, az sayıdaki Türkçe manzumesi de karışık dilli, yani Harezmi Türkçesiyle Anadolu Türkçesinin sentezi olan eserlerden sayılır (bkz. Demir, 2006: 293)

10 Şairin Farsça bir gazellerinden biri elimize ulaşmıştır. (bkz: Devletşah, 1990: 337)

11 Aşık Paşa, Sultan Veled, Mesud B. Ahmed vb. nin Arap ve Fars dilleriyle Türkçeni karşılaştırmaları hususunda bkz: Köprülü, 1999: 273-274.

sonraki yüzyıllarda gelişimi konusunda kısaca özetleme yerinde olur:

XIV. yy'da artık edebiyat dili olarak Farsçanın kabul edilmesi terk edilmiş, Türkçeye dönüş hareketi hızlanmıştır. XIV. yy'da Türkçe, Anadolu'da tamâmen yerleşmiş; Osmanlı Devletinin kuruluş dönemi olması sebebiyle de daha çok dînî-tasavvufî, hamâsî, târîhî ve ahlâkî eserler görülmüştür. Klâsik Edebiyatın kurulmasında büyük rolü olan, çok eser veren, Türkçe ilk Osmanlı Târîhi müellifi, lisana hâkim Ahmedî (ölm. 1413; Dîvân, İskendernâme, Cemşîd ü Hurşîd, Tevârih-i Mülûk-i Âli-i Osman); Âzerî Türkçe'siyle tanınmış Kâdî Burhâneddîn (1344-1399) Azerî Türkçesiyle eserler veren heyecanlı, coşkunu, lirik şâir Nesîmî (ölm.1404) asrın ileri gelen Dîvân şiiiri temsilcileridir. (www.bizimsahife.net/RehberAnsiklopedisi) XIV. yy'da Anadolu -'da Dîvân şiiiri iç ve dış yapıların oluşumu, ürünlerin bolluğu ve çeşitliliği yönünden önemli gelişme göstermiştir. Dîvân edebiyatı'nın tür ve vezin özellikleri bu asırda dînî-tasavvufî sahada geniş ölçüde kullanılmıştır. (sonsuzus.com/modules.php)

XV. yy'da Dîvân Edebiyatı tam anlamıyla yerleşmiş ve klâsik husûsiyetini kazanmıştır. Osmanlı Devleti bu asırda gelişme ve yükselme göstermiş, siyasî başarı edebiyatta da aksetmiştir. Nazım ve nesirde Ahmed-i Dâî (Dîvân, Çenknâme, Câmâsbnâme); asrın ilk yarısının en büyük ve Şeyhü's-Şuarâ ünvanlı şâiri Şeyhî (1371-1431; Dîvân, Harnâme, Hüsrev ü Şîrin); kasîdeleri ve söyleyişi ile ünlü diğer büyük şâir Ahmed Paşa (ölm. 1479); bilhassa gazelleriyle ve sâde dille mahâret kazanan, Türkçe deyimleri ve atasözlerini çok kullanan Necâtî (ölm.1509; Dîvân); Pâdişâh ve Şehzâdeler arasında Murâdî (İkinci Murâd), Avnî (Fâtih), Adlî (İkinci Bâyezîd), Cem Sultan, ayrıca şehrengiz türünün ilk örneğini veren Mesihî (1470-1512; Şehrengîz); kadın şâirlerden Mihrî Hâtun (ölm. 1506) ve Zeynep Hâtun bu asrın belli başlı sanatkârlarıdır. (www.bizim-

sahife.net/ RehberAnsiklopedisi)

3. Kuruluş Döneminde Türk Dîvân Edebiyatında Gözlemlenen Geleneksel Özellikler. Fars Ve Türk Dîvân Edebiyatlarının Genel Niteliği

Bilindiği üzere İslâmî kültürün üç esas yaratıcı halkı - Arap, Fars ve Türk kökenli şairlerin kaleme aldığı Dîvân şiiiri sürekli ve çok ağdalı bir gelişme göstermiştir. İslâmî Dîvân şiiiri ilkönce Arap (VIII-X. yy.), daha sonra X. yy'dan başlayarak Arap ve Fars dillerinde, XIII. yy'dan hem de Türk dilinde geniş bir düşünsel gelişme aşamasına dahil olmuş, daha geniş coğrafi alana sirayet etmiştir. Cahiliye dönemi Arap şiiirinden İslâmî Arap şiiirine aktarılan nazım türleri ve birimleri gittikçe diğer halkların (Fars ve Türk) temsilcilerinin şiiirine ve edebî diline aktarıldı, sonuçta yeni keyfiyetler ve değişiklikler de elde etti. İslâmî ortamda yalnız etkileme değil, etkileşim de gözükmektedir. Örneğin; Arap şiiirine İranlılar kendi hayat tarzı ve düşüncelerinin mahsulü olan birtakım yenilikler getirdiler. Bu yeniliklere bağ, çemenlik, çiçeklenen ağaçlar, nergis, zambak, laleler vs. nin poetik betimi de dahildir. (Abdusattorov, 2002: 10) Hatta bu yenilikler ve X-XI. yy'da başlayan Fars dilli edebiyatın hızlı gelişimi Arap dilinde söz sanatının, özellikle şiiirin mevkîini sarsmağa başladı. (Filştinski, 1985: 450; Köprülü, 2004: 178) Sözgelimi İslâmın kabulünden sonra iki yüzyıl boyunca Fars şairleri de diğer milletlerin temsilcileri gibi Arap dilinde yazıp yaratırdılar. Ama Arap dilini mükemmel seviyede benimsemiş Farslar kendi edebiyatlarını yaratmak için yol bula bildiler. Kendi eserlerine süje ve konuları onlar eski rivayetlerden, İslâm öncesi eserlerin kahraman ve tiplerini ise kendilerini çevreleyen tanıdık maişet, hayatın gerçeklikleri ve doğadan seçiyorlardı. Arap edebiyatında şüubilik adı altında oluşan cereyanın temsilcilerinin yarattığı edebiyat İranlıların

yad örtükte - Arap dilinde yarattığı İran edebiyatı idi. (Abdusattorov, 2002: 10)

Önce de temas ettiğimiz gibi, Fars dilli Dîvân edebiyatı Türk Dîvân edebiyatının oluşum dönemine geçit mevkîindedir ve Fars Dîvân edebiyatında gözlemlenen birtakım yönler aynıyla Türk Dîvân edebiyatında da gözükür. Prof. Dr. Fahir İz'tin belirttiği gibi "Müslüman İran şiiiri nasıl Arap şiiirini örnek alarak başlamış ve türlü katkılarla gelişmişse, gerek Doğu gerek Batı Türk Dîvân şiiiri de İslâmdan sonraki İran şiiirini örnek alarak başlamış ve gelişmiştir". (İz, 2000: XXVI) Bu etkinin doğrultularını tespit eden Ferit Kam, Türklerde aruz vezninin İran'dan alındığını, şiiir ve nesirde onların takip edildiğini söyler. Bu sebeple Farsçadan pek çok kelime alınarak Türkçenin Farsçaya yakınlaştığı görüşündedir (Çeltik, 2003: 38) Ferit Kam'a göre İran edebiyatının Osmanlı edebiyatına en önemli etkisi, tasavvuf edebiyatı alanında olmuştur. (Çeltik, 2003: 39) Aynı durumun Azerbaycan Türkçesinde kaleme alınmış eserler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Görüldüğü gibi Türk Dîvân şiiirinin teknik yönleri (vezin, kafiye vs. özellikleri), konu ve idea doğrultusu, aynı zamanda şiiir biçimleri açısından beslendiği temel kaynak İran edebiyatıdır. Bilindiği üzere "Dîvân şiiiri mazmun, motif, imaj ve sembollerin sıklıkla kullanıldığı bir şiiirdir". (turkoloji.cu.edu.tr/Eskiturkedebiyati/batıslâm.pdf) Bu yönden de Fars dilli ve Türkçe Dîvân şiiiri uyum içindedir. İslâmî şiiirin gelişimini izledikçe görürüz ki, gerek Arap Uzri gerekse İslâm öncesi Türk şiiirinde gerçekçi vasıf ve tasvirler üstün mevkîe sahip idi. İslâm öncesi Arap ve Türk şiiirlerinde ilhamın gerçek alemde, söz sanatının idea kaynağının doğadan almasının çoklu sayıda örneklerine rastlıyoruz. Cahiliyye devri Arap şairlerinin ve İslâm öncesi Türk şiiirinin yaratıcılarının şiiirinde tabiatın etkilenerek seçilen imaj ve mecazlar üstünlük teşkil

ediyordu. Orta Çağ Fars ve Türk şiiirindeyse aşık ve maşukanın stilize edilmiş imajları önde gediordu. Bu stilize edilmiş imajlar ve estetik anlayışlar reel çizgilerden mahrum olsa da, çok kuvvetli hislere sahip söz üstatlarının kaleminde bazen canlana ve hayati çizgiler kazana bilirdi. Aynı şairler Doğu minyatür sanatındaki gibi anlaşılabilirlik çerçevesine sığdırılmış aşık veya sevgilini canlandırma ve harekete getirebilirdiler. Bu canlandırmada kullanılan öğelerden biri sevgilinin zahiri görkeminin, reel durumunun ve aşığın iç yaşantılarının ifadesinde ortaya çıkıyordu. Şunu da belirtmeliyiz ki, Türk ve Fars dîvân edebiyatlarının ortak yönlerinden birisi de adeta maşukanın zahiri görkeminin tasvirine, aşığınsa manevi-ruhani-psikolojik yaşantılara özel dikkat edilmesidir.

Bilindiği üzere, gelenek sevgilinin güzel tipini boyundan, saçlarından, gözünden, kaşından dudaklarına kadar bütün özelliklerini tespit etmiştir. İşlenişini ise şairler yapmıştır. (www.adabiyatogratmani.nat) Bu kanonik ve ananevi güzellik ve kamillik anlayışı tabii ki bütün güzellerin gerçek niteliği olamazdı ve reel hayattan alınmamıştı. Şairlerin ötekilerden öğrendikleri, geleneksel kelime hazinesi ve aynı estetik düşüncelerden esinlenen bu betimler hayati kaynaktan mahrumdur. Ama nice yüzyıllar boyu en büyük söz üstatları bu imajları zerre zerre değiştirmeyi, mükemmelleştirmeyi ve geliştirmeyi başarmış, bu imajlara ilişkin mazmunları kullanmada reel tasvirden artık, his ve heyecanın şuurlara arzını ifade etmek amacını gütmüşlerdir. Orta Çağ şairine göre ağırlıklı olan görüntü değil, manevi yaşantılar idi. Bunlar ise Türk ve Fars dîvân edebiyatlarında yeterince ifadesini bulmuştur.

İslâmî Dîvân şiiirinin gelişimine ilişkin gözlemlerimizden böyle bir sonuca vardık ki, Arap şiiirinde önemli konuma sahip olan kaside, tarih, muamma, vasıf, haciv vs. gibi nazım şekilleri sırasını Fars ve Türk şiiirler-

ine özgü şiir şekilleri de dolgunlaştırdı. Rubai, mülemma, mesnevi vs. ilkönce Fars dilli şiirde meydana çıkmış, sonraları Türkçe şiirde de kendisine yer edinmiştir. Aynı durum şiir birimleri ve edebî sanatların kullanımında da gözükmetedir. Bununla bile şunu da kaydetmekte yarar vardır ki, Fars şiirinin tüm şiir şekilleri Türk Dîvân şiirine yol bulamamıştır. Buna örnek olarak İran'ın mahalli lehçeleriyle yazılan halk şiirleri (fehleviyat) ve bunlara has olan hususi birtakım nazım şekillerini gösterebiliriz. (bu hususta bkz: Köprülü, 2004: 162)

Müslüman halkların Dîvân şiirinde birtakım edebî türün işlev ve kullanımında da farklar gözlemlenmektedir. Arap makameleri ve diğer eserlerden de belli oluyor ki, Araplar hiciv, vasıf, övgü vs. gibi türleri ihtiva eden kaside nazım şeklini daha çok tercih etmişlerdir. Ama Fars dilli edebiyatta gazel önde gelmiştir. Aslında gazelin bir nazım türü olarak şekillenmesi, bu türde mahlasın kullanılması, gazelde tasavvufi konulara yer verilmesi vs. Fars dilli şairlerin adıyla bağlıdır.

Prof. Dr. Fahir İz'in tespit ettiği gibi "Müslüman olan Türklerin yavaş yavaş İslâm kültürüne girmesinde Araplardan çok İranlıların etkisi olmuştur. ... İslâm kültürü, ortak İslâm edebiyatının şekil ve tekniği, zevki, hayat görüşü, temaları, motifleri, Türklerden önce Müslüman olarak bir İslâmî edebiyat geliştiren İranlıların aracılığı ile Türk edebiyatına girmiştir". (İz, 2000: XXVI) Teşekkül dönemi Fars dilli şiirin gelişim aşamasına tesadüf eden Türk Dîvân şiirinde de gazel daha çok sevilen ve sıklıkla baş vurulan bir tür olmuştur.

Arap şiiri ile Fars ve Türk şiirlerindeki bir kısım nazım şekilleri biçimi, yapısı, kullanımı, fonksiyonu vs. bakımından da farklılıklar göstermektedir. Arap, Fars ve Türk

Dîvân şiirlerinde nazım şekillerinin kıyaslamaları çok ilginç sonuçlara getirip çıkardı: Arap şiirinde hem aruzdaki tefilelerinin adları hem de bentli nazım şekillerinin ismi olarak kullanılan birtakım edebî terimler Fars ve Türk Dîvân şiirinde nazım şekillerinin gelişimi sonucu olarak yalnız bentli şiir türlerinin¹² adları olarak yaygınlaştı. Örneğin, müsemmen (sekizli), müseddes (altılı), murabba' (dörtlü), müselles (üçlü) vs. Arap şiirinde bahr ve kafiye ile de ilgili edebî terimler olarak kullanılmıştır. (bkz: 194.27.49.253/ilahiyat/9M22yilmaz.pdf) Bunun ötesinde müvâşşahın da farklı fonksiyonlar taşımakta olduğunu hatırlatabiliriz. Fars ve Türk Dîvân edebiyatında müvâşşah (akrostiş, istihrac) ile Arap şiirinde özel konuma sahip olan müvâşşahın kullanımında da farklar gözükmetedir. Arap şiirinde âdetâ bentli nazım şekillerinin adı olarak kullanılan, murabba (dörtlük), müseddes (altılık), müsemman (sekizlik) vs. önce müvâşşahın türlerinden olmuş (bkz: Musulmankulov, 1989: 44), zamana ve çeşitli edebî çevrelerin geleneğine uygun olarak gelişmiş ve gittikçe özellikle Fars dilli ve Türkçe Dîvân edebiyatlarında özgür nazım türlerinin adı gibi kullanılmıştır. Fars dilli ve Türkçe Dîvân edebiyatlarındaysa müvâşşah denince bir şiirde dizelerin ilk harflerinin yukarıdan aşağıya doğru sıralandığında anlamlı bir sözcük meydana getirmesi kastediliyor.

Dîvân edebiyatı yazarlarının beslendikleri kaynaklar, başta dinsel inançlar, yani İslâmî inançlar olmak üzere İslâmî ilimler, İslâm tarihinin olayları, tasavvuf, Hint-Iran kökenli söylenceler, peygamber kıssaları, evliya menkıbeleri, çağın bilimleri, günlük olaylar, gelenek ve görenekler, terimler, deyimler, atalar sözleri ile zenginleşen bir dildir. (www.1bilgi.com/page/2 Divan Edebiyatının Tarihçesi) İslâm kültürü kaynağından

beslenen ve bilhassa başlangıçta İran edebiyatını örnek alan Türk Dîvân edebiyatı da içerik itibarıyla bu çok çeşitli unsurlara dayanmaktadır. Gerek Fars gerek Türk dîvân edebiyatlarının iç zenginliğini ve özünü teşkil eden ve bugün onu iyi anlamak için bilinmesi gereken eski kültür ve bilgi malzemesi şunlardır:

1- Dinî inançlar (âyet ve hadisler), 2- İslâmî ilimler (tefsir, kelâm, fıkıh), 3- İslâm tarihi, 4- Tasavvuf ve remizleri, 5- İran mitolojisi (şahsiyetler ve hâdiseler), 6- Peygamber kıssaları, mucizeler, efsaneler, rivayetler, 7- Tarihî, efsanevî, mitolojik şahsiyetler ve hâdiseler, 8- Çağın ilimleri (hikmet, kimya, hendese, tıp vs.), 9- Devrin edebiyat anlayışı ve edebî bilgileri (belâgat), 10- Dil malzemesi (deyimler, atasözleri; Arapça ve Farsça kelimeler, şekiller, tamlamalar, birleşik sıfatlar vs.) (bkz: www.mshlabs.org/forum/turk-dili-ve-edebiyati Eski Türk Edebiyatı) vs.

Kuşlar ve hayvanlara çeşitli mistik fonksiyonlar yüklenmesi, kıymetli taşlara benzetme ve kıyaslamaların imgeler sisteminde yer alması da Fars dilli İslâmî edebiyatın etkisi sayılabilir. Eski Türk şiirindeyse (meselâ: "Kitab-i Dede Korkud"da) tabiatla insanın mukayesesi daha göze çarpacak biçimdedir. Örneğin; gözelin yanakları kar üzerine kan sızmış diye betimlendirilmektedir. Gözelin yanağı güz (sonbahar) elması adlandırılmaktadır vs.

Konu ve mazmunların görünürde ayniyeti ve ortak makamların çoğunluğu birtakım araştırmacıda böyle bir kanaat oluşturmıştır ki, Türk Dîvân edebiyatı XIII-XIX. yy'lar arasında, genellikle Fars Dîvân edebiyatının taklidi görünümündedir: "Acem edebiyatı, Türkler için yüzyıllarca örnek oldu. Yalnız Acem kelimeleri, acem nazım şekilleri değil, hatta acem ruh ve zevki de edebiyatımızda hükümlan olmağa başladı". (Köprülü, 2004: 141)

Bu araştırmacılara göre, şairler kendi

sanat kişiliklerini ortaya koyacak yerde, ünlü İran şairleri gibi söylemeye bu dönemde büyük özen göstermişlerdir. (www.edebiyatturkiye.com/ Content-pa-print_pdf-pid-8)

Bununla birlikte, Türk yazar ve şairleri tamamıyla bu edebiyatı taklit etmemişler, örnek olarak kabul ettikleri bu edebiyata kendi ruh ve zevklerini de yansıtmışlardır. (www.cumhuriyet.edu.tr/akademik/fak_ila_hiyat/der81/ayildiz.htm) Görünürde tekçe aynı bir şairin iki dilli (Türkçe ve Farsça) eserleri değil, bütünlükte ister Türk isterse de Fars Dîvân edebiyatı vahit bir simaya sahiptir. İfade ve terkiplerin çoğunun ortaklığı bir renk ayniyeti, hatta belirli bir anlamda tekdüzen ve monoton şiir kanaatini yaratmaktadır. Hayal gücü, motif ve anlayışlardaki tekrar derecesine çatan bu tür eşleşme ve benzerlikler şair bireyselliği ve duygusal-hissi katı göze görünmez etmektedir. Ama bütün bunlar genellikle yüzeysel izlenimdir. Güçlü ve kudretli söz ustaları kendi yaşantıları ve iç dünyalarını Dîvân edebiyatının görünürde sınırlı çerçevesinde de ifadeye muvaffak olmuş, poetik söz düzeninin aşağı yukarı değişmez kalıbında kendi doğal duyu ve heyecanlarını, sevinç ve kederini, genellikle ruh halinin değişkenliğini ifade ede bilmişler. (Şihyeva, 2003: 134-138) Geleneksel çerçeveyi aşarak şair bireyselliğini yüze çıkarma ise, tabii ki, yaratıcı şahsiyetin kendine özgü arayıp bulma ve titiz gözlemcilik yeteneğine bağlıdır.

4. Kuruluş dönemi Türk Divan edebiyatının bireysel ayrılıkları

Bu dönem Türk Divan edebiyatı hem eski Türk şiiri hem de Fars dilli şiir geleneğine bağlı olduğundan olgunluk dönemi Türk Divan edebiyatından birtakım özellikleriyle farklılık arz etmektedir. Ağâh Sırrı Levend'in de ifade ettiği gibi, "her edebiyat, kendi devrinin bir tefekkür, bir tahas-

12 H.E. Cengiz bu bentli şiir türlerini "musammat" adı altında birleştirmiştir. (Cengiz, 1986: 291-429)

süs ve tahayyül kainatıdır. Kendi devrinin hususiyetlerini, zevklerini, sanat telakkilerini, hurafelerini, itikatlarını, hakiki ve batıl bütün bilgilerini taşır. Divan edebiyatımız da, hayatla alakası ne kadar az olursa olsun, cemiyet hayatının seyrini takip etmekle, onun akislerini taşımaktadır" (Levend, 1984: 9) Türk Divan edebiyatında göze çarpan bireysellikler hem de bu gibi özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Fars dilli ve Türkçe Divan şiirlerine özgü çeşitli bireysel özelliklerin çözülmesi onların meydana çıkışının sebeplerindeki farklılığı da ortaya koymaktadır. Fars Divan edebiyatı Arap şiiri ile mübareze ortamında ortaya çıkmıştı. Ancak İslâm medeniyeti çevresi içinde yer alan Türk Divan edebiyatının temsilcileri öncekileri hoşgörü ile karşılayarak üstat seviyesinde görmüş, kendi şiirsel ürünleri ve çağdaşlarının şiirini değerlendirirken ölçüt olarak Fars dilli Divan edebiyatının ünlü temsilcilerinin eserleriyle karşılaştırmışlardır. Zaten kuruluş döneminde Türk Divan edebiyatı örnekleri Fars Divan şiiri kriter alınmakla eleştiriliyordu. Olgunluk döneminde bu işlevi tezkireciler gerçekleştirdikleri halde, kuruluş döneminde şairler bu fonksiyonu bizzat icra etmiş ve bu edebî boyutların tespiti ve eleştiri yapmada Fars Divan şiirini örnek almışlardır. Bu gelenekten esinlenme ve etkinin varlığı kaçılmaz gerçeklik olarak gözler önüne serilse de, şiir tekniği (vezin, nazım tür ve birimleri, kafiye, redif seçimi ve kullanımı) açısından birtakım ortak yönlerine karşın bu dönem İslâmî Türk Divan şiiri Türk dili, Türk düşüncesi, Türk psikolojisi, Türk edebî kuralları vs. ye sadıklık açısından seçilirdi. Başka deyişle İslâmî Türk Divan şiiri birçok yönden kökten farklı doğrultuya yönelip gelişse de olgunluk çağı İslâmî Türk Divan şiirine oranla Türk dili ve ruhuna daha yakınlığıyla ilgi çek-

mektedir. Bu aynı dönemin mesnevilerinde da göze çarpmaktadır.

İlk olarak İslâm öncesi Türk edebiyatıyla İslâmî Türk Divan edebiyatının aşağıdaki farklı özelliklerine bir göz atalım ¹³:

İslâmiyet öncesindeki Türk edebiyatı yabancı etkilerden uzak bir edebiyattır. İslâmî Türk Divan edebiyatıysa Arap ve Fars Divan şiirinin etkisi altında şekillenmiştir.

İslâmiyet öncesindeki Türk edebiyatında dil, saf Öz Türkçe olup, yabancı kelime yok denecek kadar azdır. İslâmî Türk şiirindeyse dil gittikçe Arap ve Fars ifadeleriyle yüklenmiştir.

İslâmiyet öncesindeki Türk edebiyatı, atlı göçebe hayatının özelliklerini yansıtır. İslâmî Türk edebiyatıysa az sayıda olsa da yeni medeniyet olgusunu ve şehir hayatını aksettirmektedir.

İslâmiyet öncesindeki Türkçe eserler, cahiliyye dönemi ve İslâmî Arap şiirinde olduğu gibi genellikle anonimdir; pek azının sahipleri bilinmektedir. İslâmî Türk Divan edebiyatındaysa artık Fars Divan şiirinin etkisiyle mahlas kullanılmaktadır.

İslâmiyet öncesindeki Türkçe eserlerin tamamında milletin ortak duygu ve düşünceleri hâkimdir. İslâmî Türk şiirinde ümmet anlayışından hareketle milli hislerin ifadesi kapalı ve dağınık ifadesini bulmuştur.

İslâmiyet öncesindeki Türkçe eserlerin nazım birimi genellikle dördlüktür. Dörtlülüklerin kafiye şeması aaab şeklindedir. İslâmî Türk Divan şiirinde genellikle beyit ve dördlülük nazım birimi olarak kullanılmıştır, Arap (murabba) ve Fars (rubai) nazım birimlerinin yanı sıra Türk şiirine özgü dördlülüklerin (tuyug) değişik mazmunların ifadecisi olarak kullanımı gözlemlenmektedir.

İslâmiyet öncesindeki Türkçe şiirde hece

vezni ve daha çok yarım kafiye kullanılmıştır. İslâmî Türk Divan şiirindeyse aruz vezniyle beraber kafiye'nin çok çeşitli türleri Arap ve Fars şiirlerinin kurallarına uygun şekilde biçimlenmiştir.

İslâmiyet öncesindeki Türkçe en eski eserlerde bile işlenmiş bir dil ve edebî üslup görülür. Bu durum, bilinenlerden daha eski metinlerin olduğunu düşündürmektedir. Aynı durum kuruluş dönemi İslâmî Türk şiirinde (örneğin; Hasanoğlu gazellerinde) de gözükmemektedir.

Şartlı olarak kuruluş devri adlandırılan dönemde Türk Divan şiirini belirleyen temel ilkeler Fars Divan şiirinden alınsa da, bu dönem şiirini selefi Fars Divan edebiyatı ve halefi olgunluk devri Türk Divan edebiyatından farklı kılan yönler de az değildir. Bu özelliklerin en önemlilerini aşağıdaki gibi tasnif edebiliriz:

- Olgunluk devri Türk Divan edebiyatına oranla dilin daha basit, ancak canlı ve samimi oluşu

Divan Edebiyatının dili, XV. yy'a kadar Arap ve Acem dillerinin tesirinden uzak kalmış, bu asırda Arapça ve Farsça kelimeler Türkçe'ye önemli miktarda girmiş ve kullanılmıştır. XIV-XV. yy'da Divan edebiyatı dil bakımından belli anlamda çoğunlukla Türkçe ifadelere dayanılarak yazıldığı ve oldukça sade bir edebiyat görünümüne sahip olduğu halde, XVI-XIX. yy'da bu görünümün yerini Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalarla yüklü bir tutumun aldığından dolayı hayli karışıktır. (Karahan, 1992: 249)

Kuruluş dönemine ait Divan şiiri örneklerinin dilinin sonraki dönemlerin edebiyatına nispeten basitliği birçok araştırmacının vurguladığı özelliklerdendir. Ama bu basit-

lik halk dili ve ruhuyla bağlılığın sonucu olarak ortaya çıktığı için bahsini ettiğimiz şiirlerin dili resmileşen ve karışan sonraki dönem şiirinin diline oranla daha canlı ve daha samimidir.

- Aruzun "kaybedişi" bedelinde eski Türk sözlerinin sıkça kullanımı

Divan şiirinin ilk devrinde aruzun Türkçe'ye uygulanmasında aruz kusurları olan imâle ve zihaf lar fazla yer almıştır. Bu zaman da daha ziyade hece ölçüsüne yakınlık gösteren vezinler kullanılmıştır. Bunun başlıca nedeni sade ve temiz Türkçe kelime ve ifadelerin bu dönem şiirinde ağır basmasıdır.

Türkçeyi Arapça ve Farsça gibi bir ilim ve edebiyat dili değil, sadece basit bir konuşma dili saymak hususunda daha sonraki devirlerde da rastlanan bir anlayışa karşı millî bir dil ve edebiyat yaratmak isteyen (bengisum.6te.net/edebiyat/ 14yy.htm), Türk dili ve edebiyatının genel gelişiminde katkısı olan şairler arasında Kadı Burhaneddin, Ahmedî, Nesimi vd. lerinin önemli bir yeri olduğu gerçektir. Aynı fikri durum Çağatay Divan şiirinde de gözükmemektedir. XV. yy. Çağatay şairi Yûsuf Emirî'nin şiirleri dilinin sadeliği, akıcılığı, halk diline yakınlığı, halk ibarelerinden büyük ölçüde faydalanması ile dikkati çekmektedir. Onun şiirinde Arap veya Fars sözlerinden belirli anlamda temiz dille kaleme alınan, Öz Türkçeyle yazılan parçaların çoğunluğunda, aynı zamanda eski Türk devrinden, eski çağlardaki inançlardan haber vermesinde de (bkz: ekita.p.kulturturizm.gov.tr/dosyagoster.aspx) millî bireysellik öne çıkmaktadır.

İncelemeler sonucunda böyle bir kanaate vardık ki, Türk Divan şiirinin dili temiz Türkçeden Arap ve Farsçayla karışık dile,

13 Eski Türk şiirinin özelliklerine dair özet Kurnaz, 2004: 104-dan alınmıştır.

14 Yusuf Has Hacıp tarafından Hakaniyya Türkçesiyle yazılan ve Türklerin en eski yapıtı olan "Kutadgu Bilig'de (H. 463 yılında) İran etkisi dilde, vezinde ve biçimde kendisini göstermektedir. Bu kitap İran kültür sahasının dışında bir bölge olan Bilasagun'da yazılmış olmasına rağmen içinde çoğunluğu (18 sözcük) devlet işleri ve edebiyatla ilgili olan 31 Farsça sözcük görülmektedir. (www.iranikulturevi.com/turkce/name)

sade dilden ağdalı bir edebî dile doğru gelişmiştir¹⁴. Latifi tezkiresinde XV. yy. şairlerinden Şeyhi'nin yerli şivede (diyalakt) sözlere yer verdiğini örneklerle belirleyerek bu gibi eğilimleri eleştiriyor. Latifi'nin eski Türkçe, kendi ifadesiyle Oğuzca sözlerin kullanımına böyle eleştirel münasebeti bu kelimelerin aruzla uyuşmamasıyla bağlıydı. (bkz: Latifi, 1314: 216, ilave) Sonuçta bu kayıtlarla kuruluş dönemi Türk Divan şiirinde Öz Türkçe ifadelerin kullanıma ilgi gösterilmesi ortaya koyulmuştur. Başka deyişle tezkireci dolayısıyla görünürde aynıymış gibi etki bırakan Orta Çağ klasik şiir dilinin kelime hazinesini değiştiren ve ona özel sima veren kaynaklardan birini de açıklamıştır.

- Pek çok olmamakla beraber Türk mitolojisi ile bağlantı

"İslâm alemi, Emevilerden beri eski Yunan'ı tercümeler yoluyla tanımakla beraber, onun fikir, ilim ve irfanını almış, fakat bir müşrik inancı addettiği mitolojisini hep es geçmişti." (Tökel, 1998: 73) Aynı durum Türk mitolojisiyle de ilgili gözlemlenmektedir. Türk mitolojisi ile bağlantılı öğeler kalıntılar şeklinde halk tefekküründe iz bırakmış, oradan halk inanmaları olarak Divan şiirine aktarılmıştır. Şunu da belirtmeliyiz ki, İslâmî düşünceden kaynaklanmalar ve İran mitolojisi ve esatirlerinden esinlenmeler göze çaracak derecede çokluğuyla bu edebiyatın Türk mitolojisiyle ilişkisi üzerine kalın bir gölge salmıştır ve Divan şiirine kaynaklık eden bir alan olarak mitoloji incelenirken (bu hususta bkz: Tökel, 2000) özellikle Arap ve Fars mitolojisinin altı çizilmiştir. Oysa Türk Divan şiirinin ilk oluşum devresinde gözlemlenen milliliğin göstericilerinden biri de eski Türk tefekkürü ve inançlarının şiire getirilmesi idi. Meselâ bu döneme ait şairlerden Nesimi'nin Türkçe divanında nar ağacının kutsallığıyla ilgili ve sonralar İslâmî örtüye bürünmüş eski halk inancı poetik ifadesini bulmuştur. Genelde nar, esasen, Türk

şiirinde sembolik-mitoloji figürüdür. Böyle ki, Azerbaycan'da el arasında nar ağacı pir sayılır. (Azerbaycan folkloru..., 1968: 276) "Nardan kız" masalında melek öteki dünyanın hükmünü yerine yetirmek için nara çevriliyor (Esgerov, 1992: 118). "Ağ atl oğlan" masalında simge-mektuplardan birisi de nardır. İslâmî tasavvura göre de, narın içinde olan tanelerden biri cennet tanesidir. (Azerbaycan folkloru..., 1968: 276) Bundan başka, Azerbaycan'da narın dilek ağacı olması inancı da vardır. (Azerbaycan folkloru..., 1968: 276) Nesimi de şiirlerinden birinde nar tanesinin hoş belirti sayılmasını dile getirirken, muhtemelen, bu görüşlere esaslaşmıştır. (Şihyeva, 2001: 15-16) Aynı oğlan, Güneşin ise kız olarak düşünülmesiyle ilgili kozmogonik mitlere de Türk Divan şiirinde sıkı rastlanmaktadır. (bkz: Şihyeva, 2001: 14)

Milli psikolojik özellik çeşitli kuş ve hayvanlara ilişkin imgelerin şiire aktarılması ve onlarla bağlantılı sıfat ve keyfiyetlerde de ortaya çıkmaktadır. Belirtmeliyiz ki, kuşlarla ilgili imgelerin zenginliği ve halk inancıyla örtüşmesi açısından Nesimi'nin şiir yaratıcılığı Türk selef ve ardıllarından seçilmektedir. Bu özellik ise bir yandan tasavvufi gelenekten, öteki yandan Türk halk tefekküründen kaynaklanmaktadır. Belli olduğu gibi kuş ve hayvan kültü Türk esatiri görüşlerinde özel bir mevki ve anlama sahiptir. Sonraki devirlerde ilk esatiri işlev ve değerini sadece çizgiler hem de zayıf çizgiler şeklinde koruyan bu deyimler birtakım edebî ve felsefi anlayışların simgesine dönüşmüştür. Bu kuşlara olumlu (kartal, şahin, laçın...) veya olumsuz (meselâ: karga, kuzgun, baykuş...) münasebetin oluşumunda halk inançlarından esinlenmenin olduğuna kuşku duymuyoruz.

Ne var ki, bu tür örneklerin gerek kuruluş dönemi gerekse de sonraki dönemler Divan şiirinde yer alması sistemli değil, dağınık şekildedir. Bu poetik örtüye bürünen öğeler sadece tefekkürde mevcut olan

ve türlü katlarda yerleşen tarihî-millî hafıza gibi dilin dahili imkanları hesabına şiire yansımıştır.

Divan şiirinde Türk mit ve folklorunun yankısına bazı incelemelerde yer verilse de bu meselenin ele alınmasında perakendelik görüldüğünden özel araştırma gerektirmektedir.

Belirtmeliyiz ki, Türk kökenli şairlerin Fars ve Türkçe divanlarının esin kaynakları arasında da bazı ayrılıklar mevcuttur. Bunlardan biri de Türk şairlerin Farsça şiirlerinde yazılı edebiyatın geleneklerine bağlılığı, Türkçe divanlarında ise Türk inanç ve folkloru motiflerinin katkısıdır. Türk şairlerin Türkçe divanlarında sözlü halk yaratıcılığı öğelerinin varlığı da bu divanların ayırt edici özelliklerindendir.

- Kuran'dan aktarmalarda bazen ananevî Fars Divan şiiri geleneğinden farklı motiflerin kullanımı

Fars ve Türk şiirlerinde Kuran'la bağlı mazmun ve kavramların işleniş ve ifadesinde bir ayniyet gözükmemektedir. Bu denkleme aynı bir kaynaktan - İslâmî düşünceden mülhem olduğu için doğal bir haldir. Ama Türkçe şiirde İslâmî düşüncenin şiirsel yankısında de ara sıra İslâmî şiir geleneğinden farklı bazı tezahürler gözükmemektedir. Örneğin; Kadı Burhaneddin'in şiirinde rastlanan Ashab-ı Uhdud, Habib Heccar ve Salih Peygamberin devesiyle ilgili Kuran rivayetleri ne Fars, ne de Türk şiirinde yaygın ve geleneksel olmayan rivayetlerdendir. (bkz: Gasımova, 2005: 75-76)

- İlk dönem Türk şiirinde cinas kafiye matla beyitlerin şiirsel işlevi ve eski benzeşikleri (arxetip). Tuyug nazım şeklinin önemli yere sahip olması

XIV. yy. Türk Divan şiirinin kendisine

özgü birtakım özelliklerinden biri de matla beytin cinaslı uyak üzerinde kurulmasıdır. Bu tür şiirlere Nesimi'ye kadarki Farsça şiirde istisnai hallerde rastlanmaktadır. Örneğin; Mevlana'nın divanında sadece cinas kafiye matla beyit mısraları Türkçe ve Farsça olan mülemmada yer almaktadır. Kadı Burhaneddin'in çoklu sayıda Türkçe şiirinde bu tür matla beyitlerin yer aldığı dikkati çekmektedir. Sonraki devir Türk Divan ve tarikat edebiyatında az tesadüf olunan bu özellik Nesimi'nin de bir kısım eserlerinde niteliksel bir fark oluşturmaktadır.

Suret-i Hakka, ey kamer, bedr-i ruhundur ayine,

Taş ola kim ki suretin olmaya aşık ayine. (Ayan, 2002: 644)

Düşdi yine deli gönül gözlerinin hayaline

Kim ne bilir bu gönlümün fikri nedür, hayali ne. (Ayan, 2002: 638)

Bu cinas kafiye matla beyitler Orta Çağ müelliflerinden (Nevai, 2006: 83-84) yüzü beri Türk şiirine özgü bir nazım biçimi olarak onaylanan tuyugların beyit varyantı gibi de düşünülebilir. Çünkü bu poetik vasiyaya döne döne başvurulması onu rasgele edebî hadise addetmeye esas vermiyor. Bu cinas oluşturan kelimelerin çoğunluğu Türk kökenli sözlerin çokanlamlılığı üzerinde kurulmuştur. Bu gibi özellikler Kadı ve Nesimi şiirini eski Türk şiiri geleneğine bağlamaktadır. İlginçtir ki, Nevai'nin Türk millî vezni adlandırdığı tuyug nazım şeklinin Azerbaycan Türkçe'sinde tekçe Nesimi ve Kadı Burhaneddin tarafından edebî bakımdan değerli örnekleri yaratılmıştır. Osmanlı edebiyatında Dede Ömer Rüşenî¹⁵ (XV. yy.), Çağatay edebiyatında Yûsif Emirî (XIV. yy.), Alişir Nevai (XV. yy.) ve Zahireddin Muhammed Babur (XVI. yy.) bu

¹⁵ Halvetiliğin Rüşeniye kolunun müessisi bulunan Dede Ömer Rüşenî ilk gençlik yıllarından Azerbaycan'a gelmiş, 25 yıldan yukarı Tebriz'de yaşamıştır. (Musayeva, 2003: 3) Azerbaycan'da yaşayıp yaratmış Rüşenî'nin tuyugları şekil, muhteva ve konu açısından Kadı Burhaneddin ve Nesimi'nin tuyuglarıyla uyum içindedir. (Musayeva, 2003, 45)

gelenegi devam ettirmişler de, Azerbaycan Türkçe'sinde aynı tür etkenliğini daha erken kaybetmiştir.

Tuyug ve manilerin¹⁶ beyit varyantı olarak değerlendirdiğimiz cinas kafiyeli matla beyitler ve tuyug şiir şeklinin Türk Divan şiirinde kullanımının aynı yüzyıllara (XIV-XVI. yy.) tesadüf etmesi de dikkati çekmektedir.

Genelde Türk şiiri kendine özgü ve sevimli poetik biçimi olan dörtlütten başlayıp dörtlüğe dönüyor kanaatini ileri sürebiliriz. İslâm öncesi dinî-edebî alanda ortaya çıkan dörtlüt (mani) yerini İslâmın kabulünden sonra İslâmî Türk edebiyatında beyitli şiir biçimine (gazel, kaside, kıta, mesnevi vs.) vermiştir. İslâmî şiirlerin ifade ve şiir tekniği olanaklarını tekmilleştirmeye yüzyıllar (esasen, XIII-XVIII. yy.) sarf eden Türk şiiri XIV. yy'dan itibaren yeniden dörtlüğe (Türk Divan şiirinde tuyug, Türk tekke edebiyatında nefes, ilahi vs.) yüz tutuyor. Özellikle XV. yy'da "yalnız Türk Divân şiirinde görülen ve "şarkı" biçiminin doğmasına yol açan "mütakarrir murabba"lar çokça kullanılmıştır". (www. bizim-sahife.net/ Rehber Ansiklope- disi) Sözelimi Kadı Burhaneddin'in divanında yer alan bir dörtlüt (müsemmet)¹⁷ geleneksel Fars ve Türk Divan şiirinin bilinen dörtlütlerinden biçim ve yapı açısından seçilmektedir. (Şihyeva, 2006: 372)

Şunu da belirtmeliyiz ki, kuruluş dönemi Divan edebiyatında Türklerin kendine özgü birtakım özelliklerini koruma gayretleri de gözükmemektedir. Örneğin; bu dönem edebiyatında Arap alfabesi yanında Uygur alfabesi de kullanılmıştır. (bkz: Köprülü,

2004: 274-275; Demir, 2006: 294) Divan şiirlerinde yeni şiirin nazım birimi olan beytin yanı sıra millî nazım birimi olan dörtlüt (tuyug, ilahi vs.) de kaleme alınmıştır.

- Fars dilli şairlerle kuruluş dönemi Türk şairlerinin karşılaştırılması zemininde edebî eleştiri ve edebî zevkin şekillenmesi

Önce de değindiğimiz gibi Fars dilinde gelişmesinin ilk aşamasında bu edebiyat Arap şiiriyle rekabet ve yarış ortamında gelişim gösteriyordu. Yeni Fars (Deri) dilindeki şiir Arap edebiyatı ile mübarezede yaranmıştı... (Bertels, 1988: 384). Dil ve tarihi geçmiş, kültür vs. bakımından Arap diliyle mübareze şeraitinde şekillense de, "Fars şiiri, Arap şiirinin tesiri altında ve onu taklit ederek başlamış ve ilk ürünlerini o tarzda vermiştir". (Kartal, 2006: 310) Farsça şiirin ilk temsilcilerinden olan Rudeki kendini Arap edebiyatının büyük temsilcileri - el-Cerir, Hatam et-Tai, Hassan ibn Sabit, Sari el-Geveni, Sehpan ile beraber seviyede görüyordu. (Abdusattorov, 2002: 11) Tabii ve kurala uygun bir haldir ki, XIV-XV. yy. Türk Divan edebiyat temsilcileri de onlardan önce bu alanda çeşitli çığır açmış ünlü Fars dilli şairler ile mukayese olunmuşlar. Türk şairleri kendilerini üslubunu beğendikleri Fars dilli şairler - Emir Hüsrev Dehlevi (XIII. yy.), Sadi Şirazi (XIII. yy.), Salman Saveci (XIV. yy.) (en çok da bu şairle), Hafız Şirazi (XIV. yy.), Hacı Kirmani (XIV. yy.) ve Kamal Hocendi'yle (XIV. yy.) kıyaslamış, onlar seviyesinde Türkçe'de söz söylemekleriyle öğünmüşlerdir (bkz: Şihyeva, 2005). Bunun da ötesinde Türk şairlerini tezkire yazarları üslup bakımın-

dan bu veya diğer Fars dilli şairlerle karşılaştırarak onlara Divan şiirinde uygun mevkiler tayin etmişler. Örneğin; Necati'yi bazı tezkire yazarları didaktik eserlerine göre "Tusiye-Rum", üslubuna göre "Husrevi-Rum" adlandırmışlardır. (Tarlan, 1990: 24) Latifi tezkiresinde yer yer Türk Divan şairlerini üslup ve söz sanatında erdikleri makama göre Fars şairleri ile enikonu mukayese etmiştir.

Sonradan bu ananeye Türkçe şiirde üstat olanların adları da eklendi ve aynı talep ve gelenek esasında Nesimi ve Fuzûlî gibi şairlere de benzetmeler edildi.

Zamanla, yani XVI. yy.'dan itibaren klâsik Türk şiirinin büyük ustalarının İran'lı şiir ustalarına hayranlık duymalarına karşılık, yer yer onları şiirde geçtikleri yolunda iddialar ileri sürdükleri de gözükür. (bkz: Doğan, 2005: 75-77)

- Bu dönem Divan şiirinin biçimsel düzeninde Fars Divan şiiri tertibinin bozulması

Örneğin; Kadı Burhaneddin ve Ahmed-i Dai'nin divanlarını hatırlatabiliriz. Kadı Burhaneddin'in şiiri mahlassız olmakla beraber, divanı tertip bakımından Fars Divan şiiri geleneğinden seçilmektedir. Prof. Dr. A.Cefer'in tespit ettiği gibi Kadı Burhaneddin'in divanında Fars saray şiiri geleneğine özgü münacat, net, kasidelere tesadüf olunmamaktadır. (Cefer, 1973: 77) Kadı'nın (Mazıoğlu, 1956: 15), aynı zamanda Ahmed-i Dai'nin divanları Arap alfabesi üzere sıralanmamıştır. Nesimi ve Şeyhi divanlarında fazlasıyla tasavvufi Divan şiiri geleneğine bağlılık göze çarpmaktadır.

Kuruluş dönemi Türk Divan şiiri Fars Divan şiirinde gelenegi olan birtakım şiir türlerinin kullanımında da farklılık arz etmektedir. Prof. Dr. Kemal Eraslan'ın belirttiği gibi, "XIII. yüzyıldan sonra Türk edebiyatı yavaş yavaş Klasik edebiyata adım atıyor, edebi türler bakımından kaside yavaş yavaş yarım olmakla beraber ortaya çıkıyor.

Henüz klasik divanda görülen her tür yok ama yarım da olsa eksik de olsa kasideler, na'lar yazılıyor. XV. yüzyıldan sonra klasikleşiyor yani eksikleri tamamlanıyor, olgunlaşıyor". (Eraslan, 2007: 91)

Bu dönem Türk Divan şiirinin tertip açısından özelliklerden biri de Fars Divan edebiyatında kasidenin nazım türlerinden olan tevhit, fahriye, mersiye, methiye (övgü) vs. nin şiirsel-düşünsel işlevinin bazen ön sayfalarda yer verilen gazellere aktarılmasıdır.

Fars dilli ve Türk Divan edebiyatlarında gözlemlenen özelliklerden biri de bazen şairlerin kendi mahlasını matla beyitte vermesidir. Senai (XI. yy.), Şah Nimetullah Veli (XIV. yy.), Şah Kasım Envar (XV. yy.) gibi sufi şairlerin Farsça şiirlerinde bazen mahlas matla beyte çıkarılmıştır. Bu ise tasavvuf edebiyatının hususiyeti olarak dikkatimizi çekti. Nesimi'nin de birkaç Türkçe şiiri, özellikle de bir takım tuyugu aynı üsluptadır.

Belirtmeliyiz ki, Farsça Divan şiirinin "zincir"lerinden kurtarmak amacını izleyen Türk şairler Divan şiirine birtakım yeni nazım türleri (meselâ: tuyug ve şarkı) ve değişik gelenekler kazandırdılar. Bunlardan biri de Nevai ile Türk Divan şiirine aktarılan manzum-mensur karışık dībacedir. (Üzgor, 1990: 9) Prof. Dr. T.Üzgor'e göre Anadolu'da ilk kez bu biçimde dībaceye divanında yer veren Necati Nevai'den etkilenmiştir. (Üzgor, 1990: 9) Ahmet Paşa ise Osmanlı sahasında ilk manzum dībace yazarıdır ve onun bu dībacesinin de Nevai'den sonra yazılması mühemeldir. (Üzgor, 1990: 9) Bu şairleri takip eden şairlerin sırasıyla XX. yy'a dek uzanmaktadır. (bkz: Üzgor, 1990: 9)

- Türk Divan şiirinin Farsça şiirle yarışmasında ortaya çıkan biçimsel özellikler

Türk klasik şiirinde şairlerin söz sanatı alanındaki yaratıcılık kudretini Fars şairleri ve şiiriyle mukayese etmesi, böyle bir yarış cehdi sonuç itibarıyla Türk şiirini ve söz sanatını kuvvetlendirdi. Türk şairlerinin

¹⁶ Mani himnleri dörtlütten ibarettir. 123 mani bellidir. Bu manilerin her bir dörtlüğü aynı, yahut yakın sesli ve sessiz başlıyor (7-13 heceli). Tuyug maninin Divan edebiyatındaki karşılığı sayılabilir. Genellikle lirik tarzda olan ve aaaa şeklinde kafiyelenen tuyuglara "musarra tuyug" denir. Manide olduğu gibi, cinaslı uyak kullanılır.

(www.bilgicik.com/yazi/tuyug-nazim-bicimleri) Türk Edebiyatında mâni nazım şeklinin değişimini açıklayan Fuat Köprülü'ye göre "tuyug" adının imalı ve cinaslı manilere işaret olması tahmin olunabilir. (Köprülü 2004: 294)

¹⁷ Şah İsmayıl Hatayi'nin de bazı gazelleri matla beytin cinas kafiyeli üzerinde kurulmasıyla ilgi çekiyor. (bkz: Gasımlı, 2002: 34) Prof. Dr. M. Gasımlı'nın kanısınca cinas kafiyeli matla beyit Hatayi ile de sona ermiştir. (Gasımlı, 2002: 34)

Fars şairleriyle sanat yarışına girerek, taklit yoluyla da olsa, kendisini onaylama için el attıkları vasitalardan biri de muhtelif bahrlerde, hem de mümkün kadar çok bahrde Türkçe şiir yazmaktı. Meselâ Nesimi Azerbaycan-Türk aruzunun 12 bahrinden 9'nu ve onların 19 türünü kullanmıştır. (Cefer, 1973: 80) Buna Nesimi'nin Türkçe divanında Fars Divan şiiri düzeyinde kudretini sunuş amacıyla şiir sanatlarını geniş çapta kullanımı gibi teknik yönlerle özel dikkat yetirmesi (bkz: Şihyeva, 1990: 131-186) de aittir.

- Orijin Türk düşüncesinden kaynaklananlar. Düşün tercihi, konu ve imaj seçiminde gelenek çerçevesinde yenilikler

Tanık oldukları tarihî olaylardan şiirsel esinlemeler kuruluş dönemi Türk şiirinde sıkça gözlemlenen özelliklerdendir. Bu dönem Divan şiirinde atasözlerinin işleniş, Türk halk inançları, Türk halk hayat tarzı, çeşitli törenler vs. ye işaretler, aynı zamanda birçok tasavvufi imgelerin Türkçe karşılığının kullanımına gülcü eğilim (meselâ: Nesimi şiirinde) vs. dikkati çeker. Türk millî zevki, hayat tarzı, düşüncesi vs. nin şiire aktarılmasına da yer yer rastlanmaktadır. Bu özellik olgunluk çağı Türk Divan şiiri ile ortak olsa da onu Fars dilli şiirin geleneğinden ayırmaktadır. Örneğin; XIV. yy. Divan edebiyatında, aynı zamanda Nesimi şiirinde gözün aşık gönlünü yağmalaması anlamında "Moğolçin" sıfatı kullanılmıştır. Oysa Nesimi'ye kadarki Farsça şiirde böyle bir işlevde "Türkçin" kelimesi yaygındı. Kadı Burhaneddin ve Nesimi şiirinde söz konusu deyim farklı biçim ve anlam kazanması (Yunus Emre'de "tatar göz") toplumsal siyasal ortamın edebiyata aktarılması sonucudur. Bu şairlerin eserlerinde "Türkçin" kelimesinin fonksiyonunun "yağma" ve "yağmacı" sözleriyle ilişkilendiren "Moğolçin" ve "Tatar" ifadelerine verilmesi, muhtemelen, Moğol-Tatar

yürüyüşleri ile bağlı olarak oluşmuştur. Kuruluş dönemi Türk Divan şiirinde şairlerin hem estetik, hem de toplumsal görüşleri hususunda kısaca şunu da söyleyebiliriz ki, onların Farsça divanında (örneğin; Nesimi'nin şiiri) "Türk" daha çok "güzel" anlamında gözlere ilişkin sıfat gibi verilmektedir. Bununla beraber bahsini ettiğimiz şiirlerde bu sıfat ve sıkça onun yerinde kullanılan "Moğolçin" ifadesi görünüşün göstergesi olmaktan çok, "faaliyet" açısından yeni edebî değer elde ederek, "yağmacı" anlamında kullanılmıştır. Gözün rengi ve biçimiyle bağlı mecazlaşmadan farklı olarak, millî-ırki mensubiyet esasında yaranan bu mecazilik felsefi değil, daha çok toplumsal niteliklidir.

Bu gibi örneklerden görüldüğü üzere "divanlarımız, yazıldıkları dönemin ...hususiyetlerini şiir dili ile aksettirmekte ve bu açıdan da tarihimizin gerçeklerine ayna tutmaktadırlar". (Doğan, 2005: 83)

- Fars ve Türk şiirinde nazire geleneklerinde de farklar göze çarpmaktadır. Farsça nazım geleneğinde örnek şiire (prototip) sıkı bağlılık görülmekte, Türk Divan Edebiyatındaysa gerek Farsça gerek de Türkçe şiirlere yazılan nazirelerde nispeten düşünsel özgürlük gözlemlenmektedir. Sözelimi Farsça şiirde nazire beyitlerle prototipin redif ve kafiye ayniyetinin yanı sıra konu dengesi de sıkça izlenilmiştir. Türkçe nazirelerde ise şiirin biçimsel yönlerine, yani redif ve kafiye ayniyetine daha çok dikkat edilmiştir.

- Türk Divan şiirinde şahıs adları üzerinde kurulan rediflere eğilime kuruluş döneminde çok ta rastlanılmaması

Bunun XVI. yy. din dışı şiirlerde (Hayreti, Üsuli, Zati vb. nin divanlarında) genel karakter alması aşık şiirinin (güzellemler) etkisi olarak yorumlanabilir. Fars Divan edebiyatında şahıs adlarının redif mevkiinde kullanılması niteliksel değildir ve böyle red-

iflere ara bir dinî konulu gazel veya kasidelerde yer verilmiştir. Örnek olarak Nasir Hüsrev'in (X. yy.) "Muhammed" redifli şiirini anımsatabiliriz. XIV. yy. ve XV. yy'ın birinci yarısında yaşamış Nesimi'nin de hem Farsça hem Türkçe divanında Hz. Muhammed veya Hz. Ali'nin adının redif makamında kullanımına rastlamaktayız.

Yalnız kuruluş döneminin değil, genellikle Türk Divan edebiyatının özellikleri sırasında Fars Divan şiirinde kullanılan birtakım mazmunlara yer verilmemesini de kaydedebiliriz. Bilindiği üzere "şiirin özünü, çekirdeğini, esâsını mazmunlar teşkil eder". (www.bizimsahife.net) Fars ve Türk Divan şiirlerinde birçok mazmunlar denge oluşturmaktadır diye düşünülebilir. Oysa bazı mazmunlar Fars Divan şiirinde aktifliğiyle seçilse de Türk Divan şiirinde ona eğilim gözükmemektedir. Örneğin; Fars Divan şiirinde "dilber" (gönül aparıcı; sevgili) imajı karşısında "bidel" (kalpsiz, kalbini kaybetmiş; aşık) imajı da yer almaktadır. Veya tasavvufi terim olan "bihodi"nin (kendi varlığından geçme) kullanımı daha çok Fars Divan şiiri için niteliksel özelliklerdendir.

Türk Divan şiirinin bireysel özelliklerinin incelenmesi A. Bombacı'nın bu edebiyatı zayıf gelişmiş edebiyatlar sırasına ait etmesi yanlışlığını ortaya koymaktadır. (Bombacı: 1986: 191) Araştırmacıya göre sonra yaranan edebiyatlar kendisinden önceki yazılı edebiyatların mecmusu makamında oluyor ve Türk edebiyatı da aynı gruba dahildir. (Bombacı: 1986: 191)

Görüldüğü üzere, A. Bombacı Türk edebiyatı konusunda keskin hüküm vermektedir. Benzer yanlış mevki birtakım diğer batılı yazarların eserlerinde de gözükmemektedir. (bu hususta bkz: Doğan, 2005: 83-85) Tabii ki, Türk Divan edebiyatının diğer İslâmî edebiyatlardan (özellikle Arap ve Fars edebiyatları) daha sonra yaranması tarihî gerçekliktir ve bu edebiyatta zengin edebî mirasa sahip Arap ve Fars edebiyatlarının tesiri görülmektedir. Oysa oluşum devri

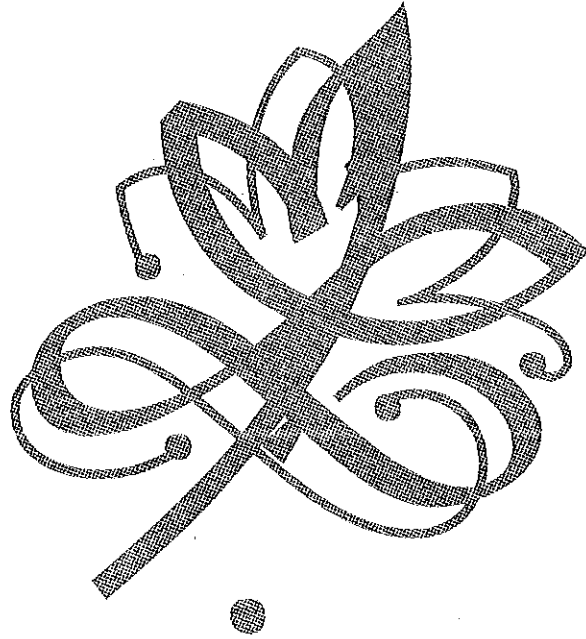
Fars Divan edebiyatının olgunluk çağına isabet eden, İslâmî Divan edebiyatının belirgin açısından daha genç, ama temsilcilerinin ürününe göre daha verimli sahası Türk Divan edebiyatıdır. Bu Divan edebiyatının üstünlüğü sadece mahsullerinin çokluğunda değil, hem de önceki edebiyatların başarılarından yararlanmakla kendine özgü bireysel özellikler kazanması, İslâmî düşünce ve şiir sanatını zenginleştirilmesi ve ömrünü uzatmasında da ortaya çıkmaktadır. Fars Divan şiirinin geliştiği ve dehalar yetiştirdiği altı yüzyıl (X-XV. yy.) sona erince Türk Divan şiiri çiçeklenme merhalesine kadem koymuş ve gelişimi XX. yy'a dek sürmüştür. Son ünlü Türk Divan şairine örnek olarak Mehmedhüseyn Şehriyar'ın belirli anlamda kuraldışı "Divan-i Türki"sini hatırlatabiliriz. Böyle ki, araştırmalarda da belirtildiği üzere, kaynağını ve örneğini daha çok İran edebiyatından alan, İslâm kültürünün bütün kollarından belenen, Türk ruhunun hususiyetlerini aksettiren ve mahallî çizgileri veren bu edebiyat günümüze kadar gelmiştir. (www.msh-labs.org/forum/turk-dili-ve-edebiyati)

5. Sonuç

Arap, Fars ve Türk edebiyatlarındaki ortaklıklar, onların aynı medeniyet dairesi içinde bulunmaları ve ortak bir edebî geleneğe yaslanmalarından kaynaklanmaktadır. (Kartal, 2006: 312) Bu üç edebiyatın yaranışı, teşekkül ve tekamülünü, etkileşim ve tesirlerini izledikçe bu süreçlerde belli anlamda saldırgan ve aktif olanın daha çok başarı ve kendini onaylama olanağı elde ettiğini görürüz. Daha anlayışlı ve hoşgörülü mevki tutan Türk edipleri diğer edebiyatlara kendi ananelerinin aktarılmasında daha pasif görünmektedirler. Bununla bile Türk mitolojik tefekkür tarzı, psikolojisi, edebî geçerlik ve zevki bu divanlara, gelenek çerçevesinde olsa da, değişik sima vermiştir ve bu problem şimdiye dek düzenli şekilde söz konusu edilmemiştir. Bu

www.bizimsahife.net/RehberAnsiklopedisi/D/5_d_diya-
pazon/ra5_divan_edebiyati.htm Divan Edebiyatı
www.edebiyatogretmeni.net Soysal, M. Orhan. Eski
Türk Edebiyatı Metinleri, Millî Eğitim Basımevi, Ankara: 2002.
www.edebiyatturkiye.com/Content-pa-print_pdf-pid-8
Türk edebiyatı
www.gencdusunce.com/forum/showthread.php Divan
Edebiyatının Tarihçesi
www.irankulturevi.com/turkce/name Asgar Dilberipur
Fars Dili Ve Edebiyatı İle Türk Dili Ve Edebiyatının Karşılıklı
Etkileşimi.

frm.ekshi.net/edebiyat.notlari Divan Edebiyatı
www.mshlabs.org/forum/turk-dili-ve-edebiyati Eski Türk
Edebiyatı
www.osmanlimedeniyeti.com/Bilgi/Divan Edebiyatı
Özellikleri
www.sonsuzus.com/modules.php.name
Divan Şiiri İle Halk Şiiri Arasındaki Etkileşime Dönük
Kronolojik Bir Değerlendirme
www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s18/bayram.pdf
Mikâil Bayram. Danişmend Oğulları'nın Dinî Ve Millî
Siyaseti



Dîvân Şiiri Metinlerinin Kültürel Zenginliği

Gencay ZAVOTÇU

Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Farklı kültürleri potasında eriten ve Türk şiirinin en uzun dönemini kapsayan dîvân şiirinin beslendiği kaynaklar ve coğrafyayı islâmî kaynaklar ve coğrafya ile sınırlamak doğru değildir. "Hakkında geliştirilen kanaatlere göre, dış dünyaya kapalı ve tutucu bir yapıya sahip olduğu izlenimi uyandıran Osmanlı toplumunun vücuda getirdiği edebî eserlerin seyrine dikkatle bakıldığında; bunların İslâmî kültür zemini üzerinde yürütmesine rağmen Hint'ten Zerdüştlüğe, Çin'den Eski Anadolu uygarlıklarına kadar birçok kültürün mirasını devralarak yüklenip götürmekte oldukları görülür."² cümlelerinde de belirtildiği üzere, dîvân şiirinin dünyası Çin'den Avrupa ortalarına; Karadenizin kuzeyinden Afrika ortalarına kadar uzanan geniş bir daire oluşturur. Bu daire içerisine Anadolu, Rumeli, Yunanistan

Gerçi dirler âb-ı Nîl'ün lezzetin
Olmaya ol âb-ı Yunân'dan lezîz (Aynî)³

Bulgaristan, Makedonya, Eflak-Boğdan, Avusturya - Macaristan; İran, Arap Yarımadası, Irak, Suriye, Azerbaycan, Özbekistan, Afganistan, Hindistan, Çin, Mâçîn

Bûy-ı nesîm-i zülfün buyruk iletse Çin'e
Çin kanda kıldı belki Hindûsitân'a nâfiz

Dil düşdi zülf-i tâzûña şol turre-i tarrârûña
Şol şems pûş u Şâm u şeb şol Mâçîn ü
Tebrîz'üne (Aynî)⁴

Ken'an (Filistin), Mısır, Habeşistan

Açma zülfin ey sabâ hâl-i siyâhından kim ol
Sâye-bân-ı 'anber altında Habeş sultanıdır
(Ahmed Paşa)⁵;

Kırım, Rusya gibi Uzak Doğu'dan Avrupa ve Afrika'ya dek uzanan geniş bir coğrafyada yaşayan topluluk ve milletlerin kültürleri girer. Bu topluluk ve kavimlerin tarihi, edebiyatı, mitolojisi, gelenek-görenek-inanışları v.d. şu ya da bu biçimde şiire yansır. Farklı kültürlerin bir karışım (mozaik) oluşturduğu dîvân şiirinde bu yolla okura zengin bir malzeme sunulur. Böyle zengin bir kültürle beslenen divan şiirinde çeşitli bilim dalları farklı biçim ve öğelerle temsil imkanı bulurlar.

Dünyanın geniş bir coğrafyasının zengin

² Ahmet Atilla Şentürk; Osmanlı Şiiri Antolojisi, YKY, 2. bs., İstanbul 2004, s. XI.

³ Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; Karamanlı Aynî ve Dîvânı, Akçağ Yay., Ankara 1997, G 119/5, 31/5.

⁴ Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e, G 122/4.

⁵ Ahmet Paşa Divanı; Haz.: Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, K 15/4.

kültürüyle beslenen divan şâirinin amacı da okura ideal, arzulanan ve kurgulanan bir dünya sunmaktır. Düzeni, doğası, yaşamı; üstün güçlerle donanmış kahramanları, kişileştirilmiş varlık ve kavramlarıyla gerçekten çok şâirin hayâlinde tasarladığı bir dünya. Tasarlanan ile var olanı (hayâl ile hakikatî) aynı çatı altında birleştiren bir dünya.

Dîvân Şiiri- Tarih İlişkisi:

Edebiyatın tarihle sıkı bir ilişkisi vardır. Edebî metinler yazıldıkları ya da işledikleri dönem tarihi hakkında bilgiler içerirken bazıları oluştukları devrin canlı birer tanığı, tarihi gibidirler. Hatta, bazılarında tarih belgelerinde geçmeyen bilgilere rastlamak bile mümkündür. Edebiyat eleştirisi ve tarihi açısından bir edebi metin yazıldığı devir özellikleri göz önünde tutularak değerlendirilirse gerçek bir değerlendirme süzgecinden geçirilmiş olur. "Bir sanat eserine kendi devrinin ve onu takip eden devirlerin değerlerine göre bakabilmeliyiz. Bir sanat eseri hem "ölümsüzdür" (yani kendine has belirli özelliklerini korur), hem de "tarihidir" (yani takip edilebilir bir gelişme gösterir)."⁶ "... edebiyat tarihi edebiyat tenkidi için çok önemlidir. Bu, özellikle eserleri sevmek veya sevmemek gibi çok subjektif değer hükümlerinin ötesinde bazı konulara girildiğinde kendini göstermektedir. Edebiyatın tarihle ilişkilerini ihmal etmekte bir sakınca görmeyen bir tenkitçi sürekli olarak hatalara düşecektir. Hangi eserin orijinal, hangisinin başka eserlerden etkilenmiş olduğunu bilemez; ve tarih bilgisinin eksikliği dolayısıyla devamlı olarak belirli sanat eserlerini anlamada hatalar yapar. Çok az tarih bilen veya hiç tarih bilmeyen

bir tenkitçi gelişigüzel tahminler yapacak veya "şaheserler arasında otobiografik maceralara" girecek, yani eserlerin içinde boşboşuna yazarın hayatı ile ilgili hususlar arayacak veya filologlara bırakacak ve onunla ilgilenmekten kaçınacaktır."⁷

Divan şairi yaşadığı devrin ve devir tarihinin canlı bir tanığıdır. Toplumdaki değişme ve gelişmelere ilgisiz kalmayan şair fırsat buldukça devrinin olaylarına atıfta bulunur, onları şiire taşır ve kendi bakış açısıyla olaylar hakkında yorumlar da yapar. Bu tavrıyla toplumun bir parçası olduğu ve sorunlarına yabancı kalmadığı izlenimi verir, aydın sorumluluğuyla üzerine düşen görevi yerine getirmeğe çalışır. Bazan

*Bir seher gördüm idi kâsid-i ferhunde-peyâm
Eyledi müjde-i feth-ile dil-i 'âlemi şâd
Neredür feth olan âyâ deyü sordukda biri
Didi Hayrî ana târih-i bilâd-ı Bagdâd
(Hayrî)⁸*

*Lafzen ü ma'nen târih-i fethi
Gördüm ki yârân hayli 'acizde
Didüm Hüsâmî pes bi-tevakkuf
Bagdâd alındı biñ kırk sekizde (Hüsâmî)⁹*

mısraları ile fetih ve zaferi ölümsüzleştirir, bazan da sultanın isteğiyle çıktığı seferi, savaşı, ordu, komutan ve askerlerin kahramanlıklarını, fetih ve zaferleri nazma çeker; Fetih-nâme-i Kamaniçe (Nâbî), Selim-nâme, Süleyman-nâme benzeri eserlerde destanlaştırır.

Şâir farklı milletlerin tarihi ve târihi kiş-

liklerine gönderme yaparken fırsat düşürüp kendi milletinin târihi ve bu târihi etkileyen kahramanlarını da anar, bu vesileyle iki milletin târihi ve târihi kişilikleri arasında karşılaştırma yapar. İran tarihinden Dârâ

*San'at-ı remzini gûş idene suhriyye gelür
Harf-i Dârâ vü Sikender sühan-ı Gîv ü Peşen
(Nedîm)¹⁰*

Husrev, Nûşirevân, Ferîdûn; batıdan Makedonya Kralı Büyük İskender

*Sâye-i lutf-ı Hudâ hazret-i Sultân Ahmed
Ki Ferîdûn u Sikender olamaz derbânı
(Nefî)¹¹*

Türk tarihinden Alp Arslan, Melikşâh ile diğer Selçuklu ve Anadolu Selçuklu sultanları; Osmân I, Orhan

*Muhammed Şeh ki şâdândur revân-ı Bayezîd
andan
Murâdın virdi Orhan'ın ki yaptı mülk-i
Osmân'ı (Şeyhî)¹²,*

Murâd I, Çelebi Mehmed
*Nâm-ı Muhammedî-y-ile 'adl-i Muhammedî
Dîn-i Muhammedî ne müzeyyen düzetti Hak
(Şeyhî)¹³*

Murâd II, Mehmed II (Fâtih)
*Zill-ı Hak Sultân Muhammed Hân ki olmuş
dur anuñ*

*İşigi toprağınıñ her zerresi enver güneş
(Ahmed Paşa)¹⁴*

Yavuz Sultan Selim
*Âb-ı rûy-ı Âl-i 'Osmân husrev-i gîttî-sitân
Pâdişâh-ı bahr u ber Sultân Selim-i kâmrân
(Mesîhî)¹⁵,*

Kânûnî S. Süleymân
*Şeh-i zemâne Süleymân-ı şark u garb k'anuñ
Gulâm-ı halka begüşü durur felekte hilâl
(Hayâlî Div., s.40)¹⁶*

Selîm II, Murâd III, Murâd IV
*Murâd-ı 'âlemiyân Hân Murâd-ı 'âlî-şân
Serîr-i saltanatın pâdişâh-ı mümtâzı
(Nâ'îlî)¹⁷*

Osman II v.d. Osmanlı Sultanları şiirde haşmet ve kahramanlıkları ile zikrolunurlar.

Dîvân Şiiri- Mitoloji İlişkisi:

Dîvân şiirinin beslendiği kaynaklar içerisinde mitolojinin önemli bir yeri vardır. Ağırlıklı olarak doğu olmak üzere, dünyanın farklı millet ve kavimlerine ait kişilerin adları ve mitolojik öyküleri dîvân şiirinde zikredilir. Arap, Fars, Hint v.d. doğu milletleri içerisinde ise Fars mitolojisi diğerlerine oranla daha çok işlenir.

Dîvân şiirinde adları sıkça anılan, örnek gösterilen veya karşılaştırma konusu yapılan Fars kahramanları için en belirgin

6 R. Wellek- A. Varren; Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev.: Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1983, s. 52.

7 R. Wellek- A. Varren; a.g.e., s. 54.

8 Gencay Zavotçu; Rızâ Tezkiresi, İnceleme-Metin, YL tezi, Tez Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1993, s. 72.

9 Gencay Zavotçu; a.g.t., s. 75.

10 Nedîm Divanı; Haz.:Doç. Dr. Muhsin Macit, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 10.

11 Nefî Divanı; Haz.: Yrd. Doç. Dr. Metin Akkuş, Akçağ Yay., Ankara 1993, s. 52.

12 Şeyhî Divanı; Haz.:Doç. Dr. Mustafa İsen-Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara 1990, G 192/6.

13 Şeyhî Divanı; Haz.:Doç. Dr. Mustafa İsen-Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 81.

14 Ahmet Paşa Divanı; K 19/15.

15 Mesîhî Divanı; Haz.: Prof. Dr. Mine Mengi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Bşk., TTK Bs.evi, Ankara 1995, K 5/10.

16 Hayâlî Divanı; Haz. Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 40.

17 Nâ'îlî Divanı; Haz.: Prof. Dr. Haluk İpekten, Akçağ Yay., Ank. 1990, K X/30.

örnekler Şehnâme'de mevcuttur. Dîvân şiirinde adı anılan Şehnâme kahramanlarının hayatı; doğumu, çocukluk, gençlik ve yaşlılık yılları ve ölümleri (Kahramân, Zâl, Sührâb v.d.) olağanüstü olaylarla süslü, efsânevî bir biçimde aktarılır. Bu kahramanlardan Zâl, Sührâb ve Bijen efsânevî öyküleri, Rüstem ise destânı ile şiirde sıkça gündeme gelirler.

*İy Husrev-i zamâne Şîrîn hikâyetü'n var
Yûsuf'da yok bu kıssa Rüstem'de yok bu
destân
(Karamanlı 'Aynî)¹⁸*

Şâir, Şeh-nâme'nin efsânevi kahramanlarının adını ya örnek göstermek için, ya da Osmanlı devlet büyükleri ile kıyaslama yapmak için zikreder:

*O hançer şeklini göstereceler Sührâb'a başlardı
Amân şevketlü hüknâdım deyü feryâd u efgâ
na (Nedîm)¹⁹*

*Nice k'ola ağızda ahhâr-ı câm-ı Cemşîd
Nice ki gele dile destân-ı Zâl ü Rüstem
(Şeyhî)²⁰*

*Eger berren eger bahren dil-âverlükler itdüñ
kim
Kamu efsânedür destânları Sâm u
Nerîmân'urñ (Necâtî)²¹*

Şeh-nâme kahramanlarından Zâl doğduğunda babası Sâm ak saçlı çocuğu görüp korkuya kapılır ve bu çocuktan kurtulmak ister. Onun isteğiyle çocuk Elbürz Dağı'na bırakılır. Çocuğun ağlama sesini duyan

Simurg, gaptten duyduğu çocuğa iyi bakması yolundaki ilâhî söze uyup onu alır ve yavrularıyla birlikte besler. Zâl büyüyüp ünlü bir yiğit olur. Babasına bir gece düşünde oğlundan haber verirler. Bu haber üzerine Sâm, oğlunu görmek için Elbürz Dağı'na gider, ancak yüksekteki yuvaya ulaşamaz. Tanrı'dan yardım ister. Zâl'in gitme vaktinin geldiğini anlayan Simurg Zâl'e, gitmesinin kendisi için hayırlı olacağını söyler. Zâl'e tüylerinden birini verir, başı sıkıştığında bu tüyü ateşe atarak kendisinden yardım isteyebileceğini söyler. Daha sonra da Zâl'i alıp Sâm'a teslim eder. Sâm oğlunu alıp geri döner.

*Gerekse kuvvet-i bâzûda Şâh Behrâm ol
Bu Zâl-i dehr ider menzîlini âhir gûr
(Hayâlî)²²*

Firdevsî'nin Şeh-nâme'de savaşlarını anlatıp yiğitliğini övdüğü Bijen Rüstem'in torunu, Gîv'in oğludur. Tûrânlılarla yapılan savaşlarda büyük kahramanlıklar gösterir. Keyhüsrev'in yardım isteği üzerine Ermen ülkesinin başına bela olan, ormanlarına ve ekinlerine büyük zarar veren domuzlarla savaşır ve ülkeyi domuzlardan kurtarır. Bijen genellikle Efrâsiyâb tarafından içine atıldığı kuyuyla birlikte anılır (Çâh-ı Bijen). Bijen'in kuyuya hapsediliş öyküsü özet olarak şu şekildedir: "Domuzlarla yaptığı savaştan sonra avlanmaya giden Bijen, çok güzel olan Efrâsiyâb'ın kızı Münîje'yi görüp âşık olur. Kızla birlikte Efrâsiyâb'ın şehrine ve sarayına gider. Kızının, düşmanına âşık olduğunu öğrenen Efrâsiyâb öfkelenir. Önce Bijen'in öldürülmesini ister. Sonra öldürmekten vaz geçip elleri bağlı olarak

üzeri taşla örtülü derin bir kuyuya hapseder. Bijen bu kuyuda yıllarca mahpus hayatı yaşar. Uzun aramalar sonucu yerini bulan Rüstem tarafından, bir deri bir kemik kalmış halde kuyudan kurtarılır." Bijen, dîvân şiirinde Çâh-ı Bijen tamlaması ve bu tamlamanın anımsattığı kuyu macerasıyla anılır ve fırsat düştükçe bu olaya gönderme (telmîh) yapılır.

*Sebeb nedür ki giriftâr-ı Çâh-ı Bijen olur
Meger ki cânib-i a'dâyâ basdı yan hancer
(Necâtî)²³*

*Olmadı mümkün kemend-i zülf-i yâre dest-res
Teng-nâ-yı dehr gûyâ çâh-ı Bijendür baña
(Nâ'ilî)²⁴*

Mitolojide sadece insan kahramanların öyküleri aktarılmaz. Dîvân şiirinde, doğu ve batı kavimlerinden bitki ve hayvan kahramanlara ait efsânevî öyküler de aktarılır. Bu öyküler içerisinde en meşhurları nergis ve lâlâ'nin öyküleridir. Şiirde adı sıkça geçen ve hayretle açılmış bir göze benzetilen nergisin öyküsü batı (eski Yunan) kökenlidir. Nergisin mitolojik öyküsü bir kaynakta şu şekilde aktarılır: "Gûyâ Nergis Narsis adlı bir ırmakla bir perinin oğlu olup son derecede olan güzelliğine mağrur bir genç imiş. Ormanlar perisi Eko (Echo) bile Narsis'e âşık olmuş ve nihayet onun aşkı yüzünden ölmüş. Bir gün Narsis bir su kenarında otu-

rup suya bakarken orada aksini görmüş, kendine âşık olmuş. Hemen sudaki aksini kucaklamak için suya atlamış. Fakat boğulmuş. Rûhu bir çiçek olarak meydana gelmiş ve kendi adını alarak Narsis olmuş."²⁵

*Humârî gâlib olup var ise kazandı sudâ
Ki başına döğün urup 'ilâc ider nergis
(Mesîhî)²⁶*

*Yâsemin ü sünbül ü diken ü nergis lâlâ gül
Had ü zülf ü çeşm-i yârîñ şehrine evvâb imiş
(Necmî)²⁷*

Şiirde mitolojinin yanında rivâyetlere de yer verilir. Buhara yakınlarında bir kent olan ve tarihte adı Nahşeb olarak geçen (muhtemelen Mâh-şeb, ya da Mâh-ı Şeb) kentin parlak ayı hakkında kaynaklarda bir rivâyet aktarılır. Adı şehirle birlikte anılan ayın öyküsü şu şekildedir. "Nahşeb bugünkü Karaçi şehrinin adıdır. Rivayete göre İbni Mukanna adlı Horasan'lı bir hakim bu şehirde Siyam dağı'nın eteğinde bir kuyudan sihirle ay çıkarır ve bununla geceleyin dört fersahlık mesafeyi aydınlatır. Buna "Mâh-ı Siyâm" ve "Mâh-ı Keş" de denir."²⁸

*Envâr-ı Mâh-ı Nahşebîdir şu'le-i sadâ
'Ayn-ı 'Alîden aldı nazar çünki çâh-ı ney*

[Neyin kuyusu Alî'nin gözünden bakış aldığı için sesin(in) alevi Nahşeb Ayı'nın ışıklarıdır]²⁹

23 Necâtî Beg Divanı; s.63.

24 Nâ'ilî Divanı; G 7/2.

25 Ahmet Talat Onay; Eski Türk Edebiyatı'nda Mazmunlar, Haz.: Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ank. 1992, s. 316.

26 Mesîhî Divanı; Haz.: Prof. Dr. Mine Mengi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Bşk., TTK Bs.evi, Ankara 1995, G 106/2.

27 Necmî Divanı (19-38. varaklar Arası); Yusuf Karabulutoğlu, Bitirme Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Gencay Zavotçu, KOÜ Fen-Ed. Fak. TDEB, Kocaeli 2001, s. 18.

28 Nahşeb için bkz.: Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk-Metin, Nesre Çeviri, Notlar ve Açıklamalar, Haz.: Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan, Yelkenli Yay., İstanbul 2006, s. 85; Şemseddin Sâmî; Kâmûsü'l-'Alâm (Tıpkıbasım/faksimile), Kaşgar Neşr., Ankara 1996, C. 5, s. 2510 (Karaşi, Kareşi); C. 6, s. 4570 (Nahşeb).

29 Buhara yakınlarında bir kent olan Nahşeb'in diğer adları Karaşi, Kareşi ya da Karaçi'dir. Şehrin parlak ayı hakkında kaynaklarda bir rivâyet aktarılır. "Nahşeb bugünkü Karaçi şehrinin adıdır. Rivayete göre İbni Mukanna adlı Horasan'lı bir hakim bu şehirde Siyam dağı'nın eteğinde bir kuyudan sihirle ay çıkarır ve bununla geceleyin dört fersahlık mesafeyi aydınlatır. Buna "Mâh-ı Siyâm" ve "Mâh-ı Keş" de denir." bkz.: Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk-Metin, Nesre Çeviri, Notlar ve Açıklamalar, Haz.: Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan, Yelkenli Yay., İstanbul 2006, s. 85; Şemseddin Sâmî; Kâmûsü'l-'Alâm (Tıpkıbasım/faksimile), Kaşgar Neşr., Ankara 1996, C. 5, s. 2510 (Karaşi, Kareşi); C. 6, s. 4570 (Nahşeb).

18 Mermer, Yrd. Doç. Dr. Ahmet; Karamanlı Aynî ve Divanı, Akçağ Yay., Ankara 1997, 42/34.

19 Nedîm Divanı; Haz.:Doç. Dr. Muhsin Macit, Akçağ Yay., Ankara 1997, s. 67.

20 Şeyhî Divanı; s. 50.

21 Necâtî Beg Divanı; Haz.: Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 78.

22 Hayâlî Divanı; G 27/8.

Bu rivâyetlerden biri de şaraba dâirdir. Kaynaklarda aktarıldığına göre şarabın ilk adı Şâhdârû'dur. Rivâyete göre "Cemşîd zamanında üzümü buldular. Bir kap içine koyarak her gün birazını yediler. Sona kalan kaba sıra gelinceye kadar on beş gün geçmişti. Bu kap-taki üzümün tağyîr ve tahammûr ederek kay-nadığını gördüler; olduğu gibi bıraktılar. Birkaç gün sonra sükûn bulduğunu gördüler. Ta'amını acı buldular. Zehir sanarak süzüp bir şişede sak-ladılar. Cemşîd'in çok güzel bir câriyesi vardı. Yarım baş ağrısı çekiyordu. Canından bezmişti. Şişedeki zehir sanılan mâyi'i- intihâr kasdıyla-ıçtı. Zarar yerine bir garip neşe verdiğini gördü. Günlerden beri uykusuzdu. Hemen sızdı. Uyanınca başında ağrı kalmadığını gördü. Bu saadetini Cemşîd'e bildirdi. Bu münasebetle şara-ba şâhdârû denildi."³⁰ Bu rivâyette aktarıldığı üzere şarabın mücidi sayılan Cem dîvân şiir ve nesrinde şarap ve kadeh (câm, Câm-ı Cem) ve eğlence meclisi ile anılır. Bu bağlamda Cem bezm (meclis, eğlence), Rüstem de rezm (savaş, kavga) simgesidir.

Nice k'ola agızda ahhâr-ı câm-ı Cemşîd
Nice ki gele dile destân-ı Zâl ü Rüstem

Olsun saña müselleme ey pâdişâh-ı a'zam
Hem resm-i rezm-i Rüstem hem câm-ı meclis-i Cem (Şeyhî)³¹

Değme nâdân ağzına düşmez mahabbet bâde-si

Câm-ı ?ışkuñ cur'asın nûş itmege Cem yaraşur (Nev'î)³²

Lâlenin oluşumu hakkında da şu rivâyete yer verilir: "Söylentiye göre lâle

çimenlikte yaprak üzerinde duran çiğ tane-si imiş. Yaprığın üzerine yıldırım düşmesi sonucu yaprak yanıp kızarır ve çanak biçimine dönüşüp ortasında yanıktan kara lekeler oluşur. İşte, lâlenin ortasındaki kara tohumlar da bu yanıklar sonucu oluşan lekelerdir." Lâlenin ortasındaki kara tohum-ları kanlı gönül ve yanık bağız olarak nite-lenir. Yanık bağızın nedeni bazen yaz sıcağı (temmûz) ve sâ'm yelinin nefesi olmakla bir-likte asıl nedeni aşk derdi, sevgili ve vatan özlemidir (hasret):

Lâle-i gül-gûnı sahrâlarda dâğum sandılar
Nergisi gül-zârda yanar çerâğum sandılar (Hayâlî)³³

Gerçi hüsnile gül-'izâr idi ol
Lâk 'aşkula dâğ-dâr idi ol
Dâğ-ı 'aşkula bağızı yanmış idi
Şevkile kanlara boyanmış idi (Fazlî- Gül ü Bülbül)³⁴

Dîvân Şiiri- Dîn İlişkisi:

Türklerin İslâmiyeti kabulünden sonra İslâmî inanç çevresinde şekillenen dîvân şiirinde İslâmiyet farklı yön ve boyutlarıyla geniş olarak işlenir. Âlemlerin yaratıcısı Allah (c.c.), İslâm peygamberi Hz. Muhammed, Dört Halife Ebûbekr, Ömer, Osman ve Ali; Hz. Muhammed'in eşleri Hâtice, Aişe; kızı Fâtıma, torunları Hasan, Hüseyin; ilk müslümanlar Bilâl, Tayyâr v.d.; gazâları Bedir, Uhud ve Hendek; Hicretî, Medine'deki yaşamı, Vedâ Haccı, vefâtı; mu'cizeleri, mi'râc yolculuğu, İslâmiyetin temel Kitâbı Kur'ân-ı Kerîm, hükümleri (sûre ve âyetleri), tefsîr, hadîs, fıkah, kelâm

gibi. islâmî bilim dalları ve temsilcileri v.b. konulara değinilir; âyet

Sûre-i Yûsuf'daki Ya'kûb için
Nass ile nâzildür âyet-hâ-yı bess (Aynî)³⁵

Her dil ki iy cân kesr ola yâhûd içinde 'usr ola
Sabr ile 'usri yûsr ola es-sabru miftâhu'l-ferec (Aynî)³⁶

hadîs,
Beka haline dil oldukda aghah
Bilindi cana sırr-ı lî-ma'-Allah

Dil-i mürşidden aldım çün cevabı
Açıldı kent-i künzün kufl-ı babı
(b. 663, 664)³⁷,

söz, örnek davranış ve fiillere gönderme (telmih) yapılır. İslâmiyet'in yanı sıra diğer inanç sistemleri, dinleri ve onların ahâlisinin; semâvî dinlerin peygamberleri, yaşamları, kıssaları, mu'cizeleri, kişilikleri ve fiillerinin de bahsi geçer, şiirde fırsat düştükçe farklı dinlere ve inançlara gön-derme yapılır. Bu göndermeler bazen bilgi verme, bazen de kıyaslama düşüncesiyle yapılır.

Âlemlerin yaratıcısı ve hâkimi Allah, dîvân şiirinde bütün şekil ve türlerde ad ve sıfatları öncelikle anılan Mutlak Varlık'tır.

Ohnmaz zatı hem 'akl-ıla idrak
Ki 'arefler dilinde ma-'araf-nak (b. 30)³⁸

Esere Allah'ın adı, izni ve yardımıyla başlamak dîvân şiirinde (birkaç istisnâ hariç) şâirlerin uyduğu bir gelenektir. Allah adı ile başlayan gün ve iş kutludur, iyi ve sağlıklı seyredip başarılı bir şekilde sona erer. Kul bir kez gönülden Allah derse günahların-dan arınır, murâdına erişir:

Allâh adın zikr idelüm evvelâ
Vâcib oldur cümle işde her kula

Allâh adın her kim ol evvel aña
Her işin âsân ide Allâh aña

Allâh adı olsa her işin öñi
Hergiz ebter olmaya anuñ soñı
(...)
İsm-i pâkin pâk olur zikr eyleyen
Her murâda irişür Allâh diyen (S. Çelebi, Mevlid)³⁹

Şeyhî ko vasfı şerhin okı du'â-yı devlet
K'ol 'ilm-i bî-kerâna Allâh oldı a'lem (Şeyhî)⁴⁰

Sıdk ile Allâh'a 'âşık bendedir Peygamber'e
Lutf u ihsân etmege halka be-gâyet mübtelâ (Sâlim)⁴¹

Allah (c.c.)'tan sonra İslâm Peygamberi Hz. Muhammed (s.a.v.) bütün yönleri ve özellikleri ile şiirde işlenir. O, rûh-ı evveldir ve Allâh'ın en sevgili kuludur.

Buyurmuşdur Habîb-i Rabb-ı 'Âlem
Resûl-i Müctebâ Sultân-ı Ekrem(Münîrî)⁴²

30 Ahmet Talat Onay; a.g.e., s. 382.

31 Şeyhî Divanı; K 8/38, 39.

32 Nev'î, Dîvân; Haz.: Dr. Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri, İÜ Ed. Fak. Yay., İstanbul 1977, s. 318

33 Hayâlî Divanı; G 155/1.

34 Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbül Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma) Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C II, s. 357, 358.

35 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 81/2.

36 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; G. 92/8.

37 Dr. Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Hâb-nâme ve Ömer Fu'âdî'nin Hâbiyye Risâlesi, Hazret-i Pîr Şeyh Şa'bân-ı Velî Vakfı Yay., No.: 8, Kocaeli 2007, s. 123.

38 Dr. Gencay Zavotçu; a.g.e., s. 30, 180.

39 Büyük Türk Klasikleri; Ötüken-Söğüt Yay., C.2, İstanbul 1985, s. 130, 131.

40 Şeyhî Divanı; Haz.:Doç. Dr. Mustafa İsen-Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 50.

41 Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı (Tenkitli Basım); Haz.: Dr. Adnan İnce, Yök Matb., Ankara 1994, K 13/31.

42 Meheddin İspir; Münîrî, Gülşen-i Ebrâr ve Ma'den-i Esrâr Mesnevisi (İnceleme-Metin-Sadeleştirme), Doktora Tezi, Yön.: Doç. Dr. Metin Akkuş, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 2004, s. 273, 280.

Allâh (c.c.), âlemleri O'nun yüzü suyu hürmetine yaratmıştır. Âlemlerin yaratılış sebebi O'dur.

'Âlemün cismi vü cânı senden ötrü oldu bil
Seyyid-i kevneyn-i âlem yâ Muhammed
Mustafâ (Nesîmî)⁴³

Pes Muhammed'dür bu varlığa sebeb
Sıdk ile anuñ rızâsın kıl taleb
(Süleymân Çelebi, Mevlid)⁴⁴,

Gelişyle dünyayı şereflendirmiş, zulmet ve cehâlet perdelerini yırtıp karanlıkları aydınlatmıştır.

Yine zulmet içre 'âlem kalmış idi Hak seni
Cümlesine kıldı reh-ber yâ Muhammed
Mustafâ (Müdâmî)⁴⁵

İlk gençlik yıllarında çevrenin takdirini kazanmış, güvenilir anlamındaki Emîn sıfatıyla onurlanmıştır

Tefâhür itmededür hıdmet-i rikâbuñ ile
Emîn-i vahy-i Hudâ yâ Muhammed-i 'Arabî
(Nâbî Div.I, s. 28)⁴⁶

Dîvân şâirlerinin Hz. Muhammed (s.a.v.) için zikrettiği ad, sıfat ve unvanların bazıları şunlardır: Mustafa, Ahmed, Emîr-i pîşvâ, Fahr-i cihân, Fahr-ı 'âlem

Didi siz gördünüz mi yüzün anuñ
'Ayâna şöyle ol Fahr-ı Cihânun
(Münîrî, GEME 2283)⁴⁷

Resûl-i Hakk, Habîbullah, Resûl-i Rabb-i
'âlem, Resûl-i Müctebâ

Buyurmuşdur Resûl-i Müctebâ hem
Habîb-i Hâlik u Mahbûb-ı 'âlem⁴⁸

Mefhar-ı arz u semâ, Sultân-ı Ekrem,
Şeffî'ü'l-halk, Habîbü'l-Hakk, Sultânü't-
tihâme, Hâteme'r-rüsûl, Hâtimü'r-risâlet

Hâteme'r-rüsûl-kirâm idüp seni Bârî Hudâ
Küllisine itdi mefhar yâ Muhammed Mustafâ
(Müdâmî Div., G.1/2),

İmâmü'l-enbiyâ ve'l-asfiyâ, Hümmâmü'l-
evliyâü'l-etkiyâ, Şeh-i nikû-hisâl, Nîk-sîret,
Fürûğ -ı dîde-i ehl-i basîret, Cemâl-i cân-fizâyeş,
Kâşif-i sırr-ı nihân-hâ, Sem'-i cân-ı kâmil, Resûl-
ı magrib ü maşruk, Gâyetü'l-gâyât, Rahmeten-
l'il câlemin, Peygamber-i âhir zamân

İrişdi zamân hâtim-i Ahmed'e
Kamer devrinün oldı peygamberi
Kamer devri içinde dime ne de
Odur dünyâ vü âhiret serveri
(Bedr-i Dilşâd)⁴⁹

Tarîkat ehlinün ser-tâcı, Hakîkat bâğının
dürrâcı, Muktedâ, Dürr-i beyzâ, Cemî'i

enbiyânun mihteri, Veliler zümresinün rehberi, Sacâdet milketinün şâhı, Hidâyet meslekinün râhı, Fütüvvet menba', Şâbihu'-vech, Güftâr-ı fâyık, Nûr-ı Hak-nümâ, Fevha ma'deninün gevheri, ve mâ evha elinün serveri, Mahbûb-ı 'âlem Cân-ı ashâb-ı safâ, Şeffî-i müznibîn.

Şeffî-i rûz-ı kıyâmet Muhammed-i 'Arabî
Senâ-yı Ahmed-i Muhtârâ iktidâr kalur
(Nâ'îlî)⁵⁰

Dört Halife Ebûbekr, Ömer, Osmân ve Alî de dîvân şiirinde adları anılan din büyükleridir. Bu şiirlerde Halife Ebûbekr, Hz. Muhammed'e olan sadâkati nedeniyle Sıddîk, Ömer adâleti ile (Farûk)

'Avd eyledi 'adl-i 'Ömerî 'âleme hâlâ
Düstûr-ı mübârek-pey ü ferhunde-likâdan
(Nâ'îlî)⁵¹

Osmân hayâ sahibi olması, Kur'ân-ı Kerîm'i toplatıp kitap haline getirmesi (Osmân-ı Câmî) ve Hz. Muhamed (s.a.v.)'in iki kızıyla evlenip iki nur sahibi olması (Zi'n-Nûreyn) ile

'Alî-himmet ol şâh-ı Ahmed-likâ
'Ömer-'adl ü 'Osmân-hayâ Cem-bekâ
(Bedr-i Dilşâd)⁵²

Be-feyz-i çeşm-i pâk-i hazret-i 'Osmân-ı
Zi'n-nûreyn

Be-berk-ı Zül-fekâr-ı Haydar-ı mahmûdetü'l-
ahlâk (Sâlim)⁵³

Alî de yiğitliği, kılıcı (Zülfekar), döne döne kılıç kullanması (Kerrâr), Murtazâ (seçilmiş) ve Haydar sıfatları ile anılır.

Rezm olıcak Murtazâsın 'adl hîninde 'Ömer
Yoksa fahr-ı dîdumân-ı Hazret-i 'Osmân
mısın (Hayâlî)⁵⁴

Yegâne Haydar-ı saf-der Gazanfer-i Bârî
'Alî kim nâm-ı şerîfi olur mübârek-fâl
(Necâtî)⁵⁵

İslâmiyet'in temel kitabı Kur'ân, sûre ve âyetleri aynen ve me'âlen iktibâslarıyla (alıntı) şiirde sıkça işlenir. Yapılan iktibâslarla beyitteki anlam pekiştirilir, ifâde etkili hâle getirilir.

Kelamıyla virüp feyzini ol Hak
Kelamundan bilindi ma-hüve'l-hak (b. 397)

Ve nefahî haberi kalbime virdikde safa
Cismime geldi fena ruga bekalar buldum
(b. 673)

Ey besmele-i nüsha-i kevn ü dünyâ
Vey zât-ı şerîfi rahmet-i her dü-serâ
Ben kande senâ-yı vâsf-ı şerîfün kande
Ey mazhar-ı tab'-ı Kâ'be kavseyn-i⁵⁷ Hudâ⁵⁸

Beka galine dil oldukda agah
Bilindi cana sırr-ı lî-ma'-Allah (b. 664),

Dil-i mürşidden aldım çün cevabı
Açıldı künt-i kenzün kufl-ı babı (b. 663),

43 Nesîmî Divanı; Yayına Haz.: Dr. Hüseyin Ayan, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 69.

44 Büyük Türk Klasikleri; C.2, s. 131.

45 Ramazan Yaşar; Müdâmî Dîvânı-Transkripsiyonlu Metin ve Türkçe Çevirisi, YL Tezi, Yön.: Doç. Dr. İ. Güven Kaya, KOÜ Sos. Bil. Ens., Kocaeli 2005, G 2/6.

46 Nâbî Divanı; Haz.: Dr. Ali Fuat Bilkan, M.E.B. Yay., İstanbul 1997, C. I, s. 28.

47 Meheddin İspir; a.g.t., s. 342.

48 Meheddin İspir; a.g.t., s. 342.

49 Yrd. Doç. Dr. Âdem Ceyhan; Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâmesi, I,II, M.E.B., Yay., İstanbul 1997, s. 193, 194..

50 Nâ'îlî Divanı; s. 26.

51 Nâ'îlî Divanı; s. 63.

52 Yrd. Doç. Dr. Âdem Ceyhan; a.g.e., s. 195.

53 Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı (Tenkitli Basım); s. 441.

54 Hayâlî Divanı; Haz. Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 57.

55 Necâtî Beg Divanı; Haz.: Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 46.

56 Amrî Divân (Tenkidli Basım); Haz.: Dr. Mehmed Çavuşoğlu, İÜ Ed. Fak. Yay., İstanbul 1979, Gazel 82/1.

57 "İki yay aralığı kadar, yahut daha az (kaldı)." Bkz.: Mehmet Yılmaz; Edebiyatımızda İslami Kaynaklı Sözler (Ansiklopedik Sözlük), Enderun Ktb., İstanbul 1992, s. 88.

58 Vişne-zâde 'İzzetî Divânı (Türkçe Şiirler); Kaside1/1,2.

*Tâ benefşeyle müzeyyen oldu berg-i yâsemîn
Lâciverd ile yazıldı Rahmeten li'l-'âlemîn*⁵⁶

H. Muhammed (s.a.v.)'in mu'cizeleri, söz (hadîs) ve fiileri de şiirde sıkça işlenir.

*Tolansa dilde 'aşkı misl-i pervîn
Der-idim ben la uhibbu'l-afilîn (b. 431)*⁵⁵

İslâmiyet'in yanı sıra diğer inanç sistemlerine, dinlere ve onların ahâlisine; semâvî dinlerin peygamberleri, yaşamları, kıssaları, mu'cizeleri, kişilikleri ve fiillerine de şiirde fırsat düştükçe temâs edilir. Bu bağlamda Hz. Âdem

*Nebiyi-yi pâk-kadem ya'ni hazret-i Âdem
Safiyy-i sâfi-dem Nûr-i hazretiñ Târ'ı
(Sâlim)*⁵⁹

*Dâvûd
Eridür âheni ey dil latîf âvâzı Dâvûd'uñ
'Acebdür Zöhre olursa eger dem-sâzı
Dâvûd'uñ (Zâtî)*⁶⁰

*Şit, İdrîs
Eger cânuñ dilere 'ilme İdrîs
Dilüñ Mûsâ'sına di Hızr'a vara (Aynî)*⁶¹

*Süleymân
Ber-bâd kıldı taht-ı Süleymân'ı rûzgâr*

*Sultân Selîm Hân-ı Sikender-serîri gör
(Bâkî)*⁶²,

*İbrâhîm
Reşk-i a'dâdan Hayâlî zevk ider kim Zül'-celâl
Verdi İbrâhîm'e gülşen âteş-i Nemrûd'dan
(Hayâlî)*⁶³,

*İsmâ'il
İsmâ'ile çaldum bıçak bıçak aña kâr itmedi
Hak beni âzâd eyledi koç ile kurbânda idüm
(Yûnus Emre Div., G 168/8)*⁶⁴,

*Ya'kûb
Gam-ı hicrân beni hem-hâlet-i Ya'kûb ideli
Girye vü nâlişime külb-i ahzân ağlar
(Sünbül-zâde Vehbî)*⁶⁵

*Şu'ayb, Nûh, Mûsâ
Nûh u Dâvûd u Süleymân u Zekerîyyâ
Şu'ayb
Mûsâ mest ü 'İsâ mest ü Ahmed-i Muhtâr
mest (Nesîmî Div., 22/16)*⁶⁶

*Sanma inkâr eyleyem müyuñ 'asâsına senüñ
Münkir olmak Mûsâ'ya Fir'avn u Hâmân'dan
gelür (Aynî)*⁶⁷,
*Üzeyr
Dir imiş ben döşedidüm döşegi
Dirilürken ölüp 'Üzeyr eşegi
(Şeyhî, Hâr-nâme),*

59 Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı (Tenkitli Basım); s. 72.

60 Zâtî Divanı II. Cild Gazeller Kısmı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon); G 689/1.

61 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 49/20.

62 Bâkî Dîvân-Tenkitli Basımı; Haz.: Dr. Sabahattin Küçük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yay., Ankara 1994, s. 80.

63 Hayâlî Divanı; s. 227.

64 Yûnus Emre Divanı; Haz.: Dr. Mustafa Tatçı, Akçağ Yay., Ankara 1991, s. 134.

65 Yrd. Doç. Dr. Süreyya Ali Beyzâdeoğlu; Sünbülzâde Vehbî, İklim Yay., İstanbul 1993, s. 89.

66 Nesîmî Divanı; s. 86.

67 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 138/4.

68 Meheddin İspir; a.g.t., s. 179.

Yûnus

*Virürsin âb içinden Yûnus'a bâr
İdersin nârı İbrâhîm'e gülzâr (Münîrî)*⁶⁸,
*Eyyûb, Zekerîyyâ
Yûnus ile balık beni çekdi deme yutdı beni
Zekerîyyâ ile kaçdum Nûh ile tûfân'da idüm
(Yûnus Emre)*⁶⁹

İsâ

*Bir hayât için kazâ bilmem ne nâz eyler baña
Ben şehîd-i gamzeyem 'İsâ niyâz eyler baña
(Fehîm)*⁷⁰

hayatları, kıssa ve mu'cizeleri ile şiirde yer bulan peygamberlerdir. Peygamberler ile birlikte Tevrât ve İncil'de kıssası anlatılan, Kur'ân'daki en güzel kıssa (ahsenü'l-kısas) olan Hz. Yûsuf'un kıssası ise mesnevîlere konu olur ve kıssa üzerine Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Yûsuf u Züleyhâ mesnevîleri yazılır.

*Şöyle kim ardıncadur dâ'im Züleyhâ-veş sabâ
Sezmezem gül Yûsuf'unuñ kala dâmânı
dürüst (Necâtî Beg Div., G 36/2)*⁷¹

*Yine Ya'kûb-ı gönül Beyt-i Hazan'dan
çıkuban
İsteyü Mısır İline Yûsuf-ı Ken'âna gider
(Aynî)*⁷²

Dîvân Şiiri- Tasavvuf İlişkisi:

Dîvân şâiri okuru farklı konulara yöneltip bilgilendirirken ona sorumluluklarını hatırlatmayı da ihmâl etmez. İnsanın ne olduğu, nereden gelip nereye gittiği, dünyaya gelmesindeki amacı, yapması gerekenler, insanın ve dünyanın geleceği v.b. konularda okuru eğitimeğe çalışır. Bir kısmı farklı tarikatlara mensup olan şâirler tarikat öğretileri doğrultusunda gönüllerindeki coşkuyu şiire yansıtırken, gizli ya da açık şiiri taraftar toplama yolunda bir araç olarak kullanmış olurlar.

Tasavvuf öğretisine göre "Tanrı akıl yoluyla değil, sezgi yoluyla kavranılır. İslâm dininin ortaya çıkışından iki yüz yıl sonra Arabistan, İran ve Horasan'da İslâm tasavvufu şekillenmiştir. Türkler, tasavvufu, İslâmiyeti kabulleriyle birlikte tanımışlar, şariat kurallarıyla birlikte tasavvufu öğrenmişlerdir. Tasavvuf kabul-leri ve inançları Kurân'dan ilham alınan belli ayetler ve bazı hadiselerle bağlı olarak geliştirilmiş, zaman içinde bu anlayışın kendine has terimleri teşekkül etmiştir. İslâm tasavvufunun uygulama alanı olan tarikatlar ve bu tarikatlara dayalı Tekke ve Tasavvuf edebiyatı yanında Kılâsik Türk edebiyatı vasıtasıyla tasavvufî kültür birikimini ifade ve aksettiren özel terimleri olan bir üslup doğmuştur."⁷³

Tasavvuf içerikli şiirlerde vahdet-i vücûd (varlığın birliği) temel düşüncedir. "İslâm

69 Yûnus Emre Divanı; s. 134.

70 Dr. Tâhir Üzgör; Fehîm-i Kadîm, Hayatı, Sanatı, Divanı ve Metnin Bugünkü Türkçesi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1991, s. 312.

71 Necâtî Beg Divanı; s. 166.

72 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 148/3.

73 Prof. Dr. Umay Günay-Prof. Dr. Osman Horata; Yunus Emre-Risâletü'n-Nushiyye, Akçağ Yay., 2. bs., Ankara 2004, s. 26.

tasavvufu, "Tanrı'dan başka mevcut yoktur." kuralından hareket eder. Varlık, tektir ve birdir, mutlak vücut olan Tanrı'dan ibarettir. (...) Bir kudsi hadise göre Allah: "Ben gizli bir hazine idim. İstedim ki bilineyim." demiştir ve "kün" (ol) emrini vermiştir. Bu emirle birlikte bu âlem tecelli etmiştir. Bu âlem kendi kendi kendine var olan değil, Allah'ın varlığından dolayı tecelli edendir.(...) Tasavvufun Türk edebiyatını etkileyen en belirgin yanı aşk ve sevgidir. Tasavvuf inancında mecâzî ve hakikî diye nitelendirilen iki çeşit aşk vardır. Mecâzî aşk insanlara duyuluan geçici aşktır. Gerçek aşk ise Tanrı'ya duyulan ebedî aşktır. İnsan, insana duyduğu aşkla, aşk kavramını öğrenir, gerçek aşka, ilâhî aşka bu yoldan geçerek olgunlaşarak ulaşır.⁷⁴ cümlelerinde belirtildiği üzere asıl varlık tek (Vücûd-ı Mutlak), yaratılışın sebebi aşk, kâ'inât ve insan dâhil bütün yaratıklar da birer görüntüden ibarettir. Yaratılmışların en üstün ve şereflişinin insan olduğu, insanın bir gün aslına döneceği, tenin fânî (ölümlü), cânın (rûh) bakî (ölümsüz); dünyanın tuzaklarla dolu bir gurbet, insanın ise dünyada bir garip olduğu ve bu sanı olgunlaştırıp ona ulaşmasını sağlayacağı v.d. tasavvufi şiirlerde okuyucuya kavratılmak istenir. Yukarıda sıralanan ve

Âhiret kesb eylemekdür dâr-ı dünyâdangaraz
Yoksa ey zâhid nedür bildüñ mi dünyâdan
garaz

Yârsuz cennet dahi olsa baña zindân olur
İyi bir dîdârdur Firdevs-i a'lâdan garaz

Mâl ü mülki terk idüp gitseñ gerekdür 'âkıbet
Pes nedür dünyâ için ey hâce dünyâdan
garaz

Her ne kim görseñ ta'alluk bağlama kılma
karâr
İbret almakdur dilâ seyr ü temâşâdan garaz
(Avnî)⁷⁵

beyitlerinde bir kısmına değinilen görüşlerin " Dîvân şiirinin felsefesi; Tanrı, evren ve insan üçlüsünü temel alan bir sistem üzerine kurulmuştur. Aslında bu üçlü düşünce, tasavvufun temel amacıdır. "Tanrı nedir? Evren ve insan niçin yaratılmıştır? sorularına yanıt aranması, bu üç kavram üzerinde düşüncelerin üretilmesine olanak vermiştir."⁷⁶ cümlelerinde dîvân şiirinin geneli için zikredilmesi, onun din ve tasavvuf merkezli olarak algılanmasından kaynaklanmış olmalıdır.

Şiirde tasavvufi unsurlar düşünce, tarikat isimleri ve şeyhleri üzerinde yoğunlaşır. Bu bağlamda farklı şiirlerde İbrâhîm Edhem

Gel Hayâlî'nüñ teninde dâğ-ı İbrâhîm'e bak
Bu kadar ancak çerâğ-ı Hazret-i Edhem yanar
(Hayâlî)

Felek tâc-ı zerin terk itdi İbrâhîm Edhem-ves
Derûnında 'aceb mi eylese nûr-ı siyeh me'vâ
(Nâdirî, Mi'râciyye 19)

Bâyezîd-i Bistâmî
Ey Hayâlî ger idem cânı fedâ ol hâle
Tâcına nokta ider Mürşid-i Bistâm benî
(Hayâlî Div., 558/5)

Hasûda kâfir-i mutlak dinür hakikatde
Olursa zühâ ile ger Bâyezîd-i Bistâmî
(Nefî Div., K 22/46)

74 Prof. Dr. Umay Günay-Prof. Dr. Osman Horata; a.g.e., s. 28, 29.

75 Coşkun Ak; Şair Padişahlar, Kültür Bakanlığı Yay., 1. bs., Ankara 2001, s. 112, 113.

76 İ. Güven Kaya; Divan Edebiyatı ve Toplum, Donkişot Yay., İstanbul 2006, s. 24.

Gülşenî (İbrâhîm Gülşenî),
Zâl-i dünyâyâ gönül virme Usûlî var imiş
Gülşenî dirler vilâyet içre bir er var imiş
(Usûlî),

Mevlevî (Mevlânâ C. Rûmî)
Sînemüñ bezmine iy Mevlevî gel ey semâ
Ney bigi ol nefesi nâle vü efgâna virür
(Aynî)⁷⁷

Mahzar-ı 'aşk-ı Hudâ Hazret-i Mevlânâdur
Menba'-ı sıdk u safâ Hazret-i Mevlânâdur
(Şeyh Gâlib Div., s.54)

Erenler nutk-ı Mevlânâ ile iksîr-i ma'nâyâ
Gedâlar kim ümîd-i feyz-i Zerkûb
eylemişlerdir (Şeyh Gâlib Div., s.274)

Mevc urur âyîn-i Mevlânâ'da zevk-i iştiyâk
Bâng-i ney Gâlib o bezmiñ na'ra-i Yâ
Hûsudur (Şeyh Gâlib Div., s.274)

Halvetî, Kâdirî (Abdülkâdir-i Geylânî),
Bayrâmî (Hâcî Bayram-ı Velî), Melâmî,
Şabânî (Şabân-ı Velî), Şeyh Sünbül Sinân
(Sünbüliyye), Eşrefoğlu Rûmî (Eşrefiyye),
Dede Ömer Rûşenî (Rûşeniyye)

Der-güşâde yâ hazîne-hâne-i endîşedür
Anda çeşm-i Rûşenîdür dîde-bân-i münzevî
(Nefî Div., K 3/13),

ve diğer tarikat adları ve şeyhleri
zikredilir. Bunların yanı sıra abdâl

Gâlib penâh-ı fakra gir ebdâl-meşreb ol
Al küre-nâyı destîne çal rûzgâra yuf
(Şeyh Gâlib Div., G 160/9)

Soyunup her dem rakîbe karşı 'uryân olmagın
Döstum billâh ben dervîşi abdâl eyledüñ
(Hayâlî Div., G 273/6),
dervîş:
Sen hâce-i dehrüm deyü fahr itme fakîr ol
Dervîş olamazsañ yûri sultân olamazsın
(Nesîmî)⁷⁸

Ben dervîşüm diyen kişi iş bu yola 'âr gerek-
mez
Dervîş olan kişileriñ gönli gendür târ gerek-
mez (Yunus Emre)⁷⁹

şeyh, pîr, pîr-i mugân
Pîr-i mugân eşigi ki devlet cenâbidur
Sıdk ile kim ki süre yüzin kâm-rân olur
(Necâtî Beg)⁸⁰

Hayliden pîr-i mugânun sâkin-i der-gâhiyuz
Kâm-rân-ı 'âlemüz bâb-ı sa'âdet beklerüz
(Hayâlî)⁸¹

tâlib:
Tâlib-i cânân olanlar mübtelâ olmak gerek
Derd gibi nesne yok dünyâda dermân hakkına
(Necâtî Beg)⁸²

Ey tâlib-i karâbe-i cullâb-âfiyet
Devrân sakın sakın ki saña mekr ü âl ider
(Nâ'ilî)⁸³,

77 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 131/6.

78 Nesîmî Divanı; Yayına Haz.: Dr. Hüseyin Ayan, Akçağ Yay., Ankara 1990, 341/2.

79 Yunus Emre Divanı; Haz.: Dr. Mustafa Tatçı, Akçağ Yay., Ankara 1991, G 111/1.

80 Necâtî Beg Divanı; Haz.: Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, G 94/6.

81 Hayâlî Divanı; Haz. Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, G 202/3.

82 Necâtî Beg Divanı; G 486/4

83 Nâ'ilî Divanı; Haz.: Prof. Dr. Haluk İpekten, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 23.

84 Hayâlî Divanı; G 152/1.

sâlik:

*Bizüz tarîk-i fenâ sâlikî ilâhîler
Gedâ-yı âlem iken reşk-i pâdişâhîler
(Hayâlî)⁸⁴*

*Cebre'îl-i 'aklı ol sâlik ki Zâtî yolda kor
Refref-i 'ışk ile vasl-ı Hakk'a irür o didük
(Zâtî)⁸⁵*

zâhid:

*N'ola zâhid bilse küfr-i zülfün îmân olduğın
Şimdi görmüşler midür kâfir müselmân
oldüğün (Fuzûlî)⁸⁶*

*Zâhid melâmet sengiyle uşatma gönüm
şîşesin
Ta'n itme âgâh olmadın hâl-i dil-i âgâhuma
(Ahmed Paşa)⁸⁷*

sûfî

*Kaşı mihrâbına peyveste sücûd itmez iseñ
Sûfî anca urasın başuñ dîvârlara
(Necâtî Beg)⁸⁸*

*Bâğı hüsnine nigârûñ nazar itmez sûfî
Zâtîyâ hücresi öninde ol asmalı imiş
(Zâtî)⁸⁹*

*Necmîyâ terk idemez zühhâd u sûfî benligi
Benligi terk eyleyenler vâkıf-ı esrâr imiş
(Necmî)⁹⁰*

fânî, bâkî, ârif

*'Ârifüz âyîne-i 'âlem-nümâdur gönümüz
Rûzgârûñ cünbişinden sanmayuñ gâfillerüz
(Adnî, S. III. Murâd)⁹⁰*

*'Ârif olan sûrete bakmaz ider ma'nî taleb
'Âşık-ı dîzâr olanlar hûr u gilmân istemez
(Zâtî Div. C.I, G536/4)
v.d. zikredilir.*

Dîvân Şiiri- Tıp İlişkisi:

Çeşitli yönleriyle tıp, dîvân şiirinde sıkça işlenen bilim dallarından biridir. Tıbbın dîvân şiirinde sıkça işlenmesinin nedenleri hakkında bilgi veren bir kaynak var mıdır? Bu konuda kesin bir şey söylenemezse bile dîvân şâirlerinin tıp konusuna özel bir önem verdikleri, bu konuda şiir ve eserler yazdıkları bilinmektedir. Şâirlerin bu konuya özel önem vermelerinin temelinde kanaatimizce yaşadıkları devirlerde tıp ilminin yeterince gelişmemiş olması, çoğu bilim dallarının diğerlerinden ayrıışmamış ya da ayrıışmanın belirginleşmemiş olması, tıp alanında özel çalışmaların yeterli düzeyde olmayışı ve dîvân şâirlerinin toplum sağlığıyla ilgili olarak kendilerini sorumlu hissetmeleri ve bu alandaki bilgilerini halka sunmak istemeleri olabilir. Türklerin Anadolu'ya geçtiği çağlarda halkın kıtlık, kuraklık, yokluk, açlık ve bunların doğal sonucu olan hastalıklarla boğuştuğu, gelen her salgının yüzlerce, binlerce can aldığı düşünülürse toplumun aydın zümresinden olan dîvân şâirinin tıp alanın-

daki bilgilerini halka aktarmak istemesi doğal ve gerekli bir davranış olarak nitelelenebilir.

Tıbbın dîvân edebiyatındaki izlerini 13 ve 14. yüzyıllara dek sürebilmek mümkündür. "Elimizdeki bilgilere göre Anadolu'da yazılan ilk Türkçe eser, Hakîm Bereket (Tekindağ 1971) tarafından kaleme alınmış, tıp ilmine dair Tuhfe-i mubârizî'dir (Bayram 1996: 97-9). Hakîm Bereket, eserinin mukaddimesinde bildirdiğine göre bu eseri Lubâbü'n-nuhâb adıyla Arapça olarak yazmış, daha sonra bunu Tuhfe-i mubârizî adıyla Farsça'ya tercüme edip Amasya emiri Halifet Alp Gâzî'ye sunmuştur. (Tekindağ 1971: 134-6). Hakîm Bereket ayrıca Hulâsa der-ilm-i Tıb adıyla Türkçe bir başka eser yazarak aynı beye sunmuştur. Bu eserlerle bir arada bulunan ve şâiri bilinmeyen Tabiat-nâme isimli Türkçe mesnevinin de Hakîm Bereket'e ait olduğu sanılmaktadır."⁹¹ cümlelerinde belirtildiği üzere Anadolu'da yazılan ilk Türkçe eserlerin tıbbıa dair oluşu bu bilgiyi pekiştirmektedir. Bu eserlerin yukarıda belirttiğimiz yokluk, kuraklık, kıtlık ve hastalık devirlerinde yazılmış olması düşüncemizi doğrular niteliktedir.

Dîvân şiirinin ilk büyük isimlerinden, 14. yüzyıl şâiri Ahmedî ilk eğitimini aldıktan sonra Mısır'a gitmiş, islâmî ilimlerin yanında tıp ve hendese (geometri) alanlarında eğitim görerek geniş bilgi birikimiyle memleketine dönmüştür. Şâir'in Anadolu'ya döndükten sonra yazdığı eserlerden biri tıp alanında Tervîhü'l-Ervâh adlı eser 10.000 beyitlik bir mesnevi olup Germiyan beyi Emîr Süleymân'a ithafen yazılmıştır. Tervîhü'l-Ervâh tıbbın çeşitli dallarına (teşhîs, tedâvî v.d.) dair bilgiler içeren hacimli bir mesnevidir.

Hekîm Sinân adıyla da bilinen 15. yüzyıl şâiri Şeyhî de ilk eğitimini Kütahya (Germiyan)'da Ahmedî'den aldı, sonra eğitimini ilerletmek için İran'a gidip orada özellikle tıp ve tasavvuf eğitimi gördü. Anadolu'ya döndükten sonra hekimlikte büyük başarı sağlayıp üne kavuştu. Tıp alanındaki ünü Germiyan dışına taşan Şeyhî, uyguladığı tedâvî ile gözlerinden rahatsızlanan Çelebi Mehmed'in iyileşmesini sağladı. Sağlığına kavuşan Çelebi Mehmed, kendisini iyileştiren Şeyhî'ye çeşitli armağanlarla birlikte Bursa yakınlarındaki Tokuzlu (ya da Tokuzlar) köyünün timarını verdi. Ancak Şeyhî, kendine verilen köye vardığında köyün eski sahipleri tarafından dövüldü ve canını güç kurtadı. Bu olay üzerine Har-nâme adlı yergi içerikli mesneviyi yazıp Çelebi Mehmed'e gönderdi.

16. yüzyıl şâiri Fuzûlî'nin Hüsn ü Aşk adıyla da bilinen Sıhhat u Maraz adlı küçük Farsça mesnevisi şâirin tıbbıa dâir bilgilerini ortaya koyan tasavvûfî ve alegorik bir eserdir. Şîhâbeddîn Suhreverdi (ölm. 587/1191)'nin Münisü'l-'Uşşâk adlı eserinden etkilenecek yazdığı bu eserinde Fuzûlî, insan ruhunun çektiği acılar sonucu temizlenmesi; nefsi öldürüp maddî hayattan uzaklaşması ve aşk sayesinde fenâfillâha erişmesini anlatır. Mesnevide zikredilen bütün adlar tıbbî ve tasavvufî terimlerdir.⁹²

Dîvân şiirinde

*Yedi yüz kırk tokuzunda Resûl'ün
Vebâ geldi halâyıka oyandım
(Şeyyâd Hamza)⁹³*

*Dil rakîbüñden budur hasta olduğ
Tâ'ûn eyyâmında sağ olmaz mizâc*

⁸⁵ Zâtî Divanı II. Cild Gazeller Kısmı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon), Haz.:Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan, İÜ Ed.Fak. Yay., İstanbul 1970, G 667/5.

⁸⁶ Fuzûlî Divanı; Metni baskıya haz.: Prof Kenan Akyüz-Süheyl Beken-Doğ. Dr. Sedit Yüksel-Dr. Müjgan Cunbur, Akçağ Yay., Ankara 1990, G 222/1.

⁸⁷ Ahmet Paşa Divanı; G 259/1.

⁸⁸ Necâtî Beg Divanı; G 465/5.

⁸⁹ Zâtî Divanı II. Cild Gazeller Kısmı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon); G 591/5.

⁹⁰ Necmî Divanı (1-18. varaklar Arası); Ali Kemal Ayvaz, Bitirme Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Gencay Zavotçu, KOÜ Fen-Ed. Fak. TDEB, Kocaeli 2001, s. 18.

⁹¹ Mustafa İsen; "Tarihî Gelişim", Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafikler Yay., 2. bs., Ankara 2003, s. 59, 60.

⁹² Prof. Dr. Halûk İpeken; Fuzûlî, Hayatı-Sanatı-Eserleri, Akçağ Yay., Ankara 1991, s. 56-58.

⁹³ Şeyyâd Hamza; Millî Ktp. , 3772 (mecmua), yk. 122 b (7. beyt).

⁹⁴ Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 87/3.

*Derdi senden bini ayırmak rakîb
Ol cüzâmıñ rencine yokdur 'ilâc*

*Hummâ zekâtını n'ola virürse dillere
Sünbülleriñ ki oldı aña her nisâb teb
(Aynî)⁹⁴*

beyitlerinde görüldüğü üzere vebâ, tâ'ûn, cüzâm, hummâ, zâtü'l-cenb v.b. hastalık adları ve verdikleri zarardan da bahsedilir. Ancak, tıp ve tıp terimleri genellikle sevgili-âşık-hastalık düzleminde ele alınıp işlenir. Bu beyit ve şiirlerde sevgilinin ilgisizliği ve vefâsızlığından yakınan âşık genellikle hastalıklı bir tiptir. Sevgilinin gamze oklarıyla bağı yaralı, gönlü ve yüreği delinmiş; sevgili hasretiyle ağlamak-tan gözü kızarmış, yüzü sararmış, benzi solmuştur. Ağlayıp inlemekte, kanlı göz yaşları dökmekte ve yüreğinin ateşini soğutmak için arada bir âh çekmektedir. Aşk ateşiyle ciğeri yanıp kebâp olmuştur. Fakat, o hâlin-den şikâyetçi değildir. Derdinin çâresinin tabiplerde değil sevgilide olduğunu söyler:

*'Aşk derdiyle hoşum el çek 'ilâcından tabîb
Kılma dermân kim helâkim zehri dermânıñ-
dadur (Fuzûlî)⁹⁵*

*Derd-i 'aşkum define zahmet çeker dâ'im
tabîb
Şükr kim olmuş aña zahmet baña râhat nasîb
(Fuzûlî)⁹⁶*

*Gamzeler bagrum delüpdür urma merhem ey
tabîb
Çıkmadı dilden henüz ol tîr ü peykân*

andadur (Ahmed Paşa)⁹⁷

Âşığın hastalığı bedeni değil, gönlü ile ilgilidir, merhem ile tedâvi edilecek cinsten değildir. Hastalığı aşk derdi, mekânı yalnızlık köşesi (kûşe-i uzlet), gıdası gam, şarâbı da kanlı gözyaşdır:

*Dün tabîbe derd-i dilden bir devâ sordum didi
Gam yimeden özge bu derdin devâsın
bilmedim
(Ahmed Paşa)⁹⁸*

*Bîmâr-ı gamem benden bî-çâre tabîb el çek
İtme emegüñ zâyî' baña olan olmuşdur
(Necâtî)⁹⁹*

Şiirde tabîbin yanı sıra zikredilen kişiliklerden biri de hakîm (hekîm)dir. Necâtî Beg'e ait aşağıdaki beyitte sevgili hasretiyle ölmek üzere olan âşığın hakîmden son isteği şerbettir.

*Yâr derdiyle ölürken baña şerbet ey hakîm
Şol sudur kîmân için bîmâra şeytân 'arz ider
(Necâtî Beg)¹⁰⁰*

Dîvân şâirlerinin devlet büyüklerinin hastalıkları nedeniyle yazdıkları şiirler de tıp terimleri ile yoğrulmuştur. 15. yüzyıl şâiri Ahmed Paşa'nın, II. Bâyezîd'in hastalığı nedeniyle kaleme aldığı Der İyâdet-i Şâh-ı Devrân başlıklı, matla beyti

*İki cihânın cânısın sen cânâ sıhhat yaraşur
Cûd u kerem bürhânısın bürhâna sıhhat
yaraşur (Ahmed Paşa)¹⁰¹*

95 Fuzûlî Dîvânı; Metni baskıya haz.: Prof Kenan Akyüz-Süheyl Beken-Doç. Dr. Sedîl Yüksel-Dr. Mûjgan Cunbur, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 172.
96 Fuzûlî Dîvânı; s.147.
97 Ahmet Paşa Divanı; s. 139.
98 Ahmet Paşa Divanı; s. 211.
99 Necâtî Beg Divanı; Haz.: Ali Nihat Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 188.
100 Necâtî Beg Divanı; s. 203.
101 Ahmet Paşa Divanı; s. 93.

olan "sıhhat yaraşur" redifli kasîdesi ile Osmanlı Sultanı I. Ahmed'in uzun süren hastalıktan kurtulması üzerine devir şâirlerinin yazdıkları şiirler bu konuda anılması gereken örneklerdir.

Dünyanın farklı milletlerinden Doğulu ve Batılı hekimlerin de fırsat düşürülerek dîvân şiirinde adları zikredilir. Batıda, hekimlikte (hikmet) Eski Yunan'ın özel bir yeri vardır:

*Kadehi döndürüben masdar iden fâ'il olur
Fî'l ile hâzık ider hikmet-i Yunân-ı kadeh
(Aynî)¹⁰²*

Eski Yunanlı hekimler Asklepios; Bokrât, Bukrât, Bukrâtis, İbukrât, Ebukrât, İbukrâtis gibi adlarla anılan Hipokrat, (Hippokrates), Galen (Calinus)

*Bir dem cehâlette kalur hiç nesneyi bilmez
olur*

*Bir dem dalar hikmetlere Câlînûs u Lokmân
olur (Yunus Emre)¹⁰³*

Heraklid (Heraklides, İraklîdis, İraklîs) dîvân şiirinde sıkça anılırlar. Bokrât adı dîvân şiirinde genellikle aşk ve ayrılık derdine çâre bulma, aşk hastasını iyileştirme konusuyla gündeme gelir. Fakat, akıl temsilcisi bir kişilik olarak gönül derdine çâre bulmakta ve aşk hastasını iyileştirmekte elinden bir şey gelmez, âciz kalır.

*Derd-i hicre bir devâ Lûkmân u Bokrât bul-
mayup*

*Didiler bu derde vâsl-ı yârdur çâreler
(Necmî)¹⁰⁴*

*Sille şâgirdi değildi Sokrât
Eline su koyamazdı Bokrât
(Necmî)¹⁰⁵*

Doğulu düşünür (filozof), hekîm, gökbilimci (astrolog), matematikçi, islâm Meşşâi okulunun en büyük düşünürü (filozofu), ortaçağ tıp biliminin önde gelen temsilcisi İbni Sînâ'nın (Ebu Alî Sînâ, ö.428 / 1037) tıp hocaları arasında Ebû Sehi İsâ bin Yahyâ el-Mesîhî ile Sâ mânîler'in saray hekimi Ebû Mansûr Hasan bin Nûh el-Kumrî'nin adları anılır. İbni Sînâ dîvân şiirinde matematik, felsefe, astroloji ve tıp alanındaki bilgi ve becerisi ile anılır.

*Olurdu mekteb-i fazlında bir tilmîz-i
ebced-hvân
Getirse 'îsi-i nutku cihâna İbni Sînâ'yı
(Sâlim)¹⁰⁶*

Hekimlik konusunda adı anılan Lûkmân (Lokmân) Halk ve Dîvân şiirinde fırsat düştükçe işlenen tarihî bir kişiliktir. Kur'ân-ı Kerîm'de, adına bir sûre vardır (sûre, nr. 31). Hakkında "Doğrusu Lokmân'a, Allâh'a şükret diye ilim ve anlayış verdik. Kim şükrederse, ancak kendi nefsi için şükreder. Kim de nimeti inkâr ederse, şüphe yok ki Allâh (onun şükürüne) muhtaç değildir, Hamîd'dir. (Lokmân/12)" buyrulur. Eski Araplar arasında da ünlü olan Lokmân'ın bir peygamber veya nebî olduğu hakkında tefsirlerde rivâyetler vardır. Ancak, çoğunluk onun Sâlih bir kul olduğunu kabul eder. Hakkındaki bilgilerde o hekimliğin pîri ve

102 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 97/5.

103 Yunus Emre Divanı; Haz.: Dr. Mustafa Tatçı, Akçağ Yay., Ankara 1991, s. 70.

104 Necmî Dîvânı (1-18. varaklar Arası); Ali Kemal Ayvaz, Bitirme Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Gencay Zavotçu, KOÜ Fen-Ed. Fak. TDEB, Kocaeli 2001, s.

105 Necmî Dîvânı (1-18. varaklar Arası); s.

106 Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı (Tenkitli Basım); s. 130.

107 Gencay Zavotçu; Dîvân Edebiyatı Kişiler ve Kişilikler Sözlüğü, Aydın Kitabevi, Ankara 2006, s. 301.

simgesi olarak anılır. Kur'an'da oğluna öğütler veriş, onu tevhid ve ahiret konusunda uyarışı ve ilâhî emirlere aracı oluşu ile anılır. Lokmân hakkında hristiyan ve Müsevîler arasında da yaygın inanışlar vardır.¹⁰⁷

*Ne heybet gösterür gerdûn ki dûn itdi
Felâtûn'ı
Ne hikmet harc ider devrân ki mât eyledi
Lokman'ı (Şeyhî)¹⁰⁸*

*Yazılur fülk-i felekde Nûh-veş saña necât
Okınur mülk-i melekde hem-çü Lokmân hik-
metûn (Karamanlî Aynî)¹⁰⁹*

*Her kim ihlâs ile hâk-i merkadinden zerreyi
Alsa anuñla tabâbet eylese Lokmân olur
(Fuzûlî)¹¹⁰
Acısın deryâ-yı 'ummân aglasun yârân beni
Gör nice derde giriftâr eyledi Lokmân beni
(Yahyâ Bey)¹¹¹*

*Hâk-i kademûn çeşmüme kühlü'l-basar oldı
Ben merhem-i Lûkmân'ımı tûtyâya degişmem
(Necmî)¹¹²*

Hristiyanlık Peygamberi Hz. İsa nefesiyle ölüleri diriltme mucizesi ile anılır. Beşerî bakımdan diğer insanlardan farkı olmayan Hz. İsa Allah'ın izni ile ölüleri diriltmiş, hastalara şifa vermiş, balçıktan kuşlar yaparak onlara rûh vermiş, anadan

doğma körü, alaca hastalığına tutulmuş kişiyi iyileştirmiş, İsrâil Oğullarının yedikleri ve evlerinde sakladıkları şeyleri kendilerine haber vermiştir: "... Sen iznimle, çamurdan kuş gibi bir şey yapmış ona üfle miştin de iznimle bir kuş olmuştu; anadan doğma körü, alacalıyı iznimle iyi et miştin. Ölüleri iznimle diriltiyordun (Maide, 5/10); "... Yediklerinizi ve evlerinizde sakladıklarınızı da size haber vereceğim. İnanmışsanız bunda size delil vardır. (3/49)."¹¹³ Âzer adlı bir ölüyü dirilttiği için şiirde nefesi etkili ve güçlü bir peygamber olarak anılır.

*Mürdeyi zinde eyleyen 'İsâ -demüm bilen
bilür
Berr ü bahre Hızır u İlyâs-ı zamânem ya
kimem (Aynî)¹¹⁴*

*Gerçi 'İsâ'den oldı hayy emvât
Cümle zerrâta andan irdi hayât
(Fazlî, Gül ü Bülbul, 161)¹¹⁵*

*Olurdu mekteb-i fazlında bir tilmîz-i ebced-
hvân
Getirse 'İsâ-i nutku cihâna İbni Sînâ'yı
(Sâlim)¹¹⁶*

*La'l-i cân-bahşıyla 'uşşâka hitâb itse nigâr
Mürdeler üzre sanasen Hazret-i 'İsâ gelür
(Avnî, G17)7*

*Eline tîg-i istigna alursa gamze-i ser-mest
Mesîhâ'ya ümîd-i sıhhati fikr-i muhâl eyler
(Vecdî, G 4/13)¹¹⁷*

Dîvân Şiiri- Felsefe İlişkisi:

Dîvân şiiri felsefî bakımdan zengin bir altyapıya sahiptir. Şâirin neyi amaçladığı, okuyucuya vermek istediği ileti, imâ yollu sezdirmek istediği ve metnin ana fikrinin ne olduğu bu konuda değinilmesi gereken alt başlıklardan bir kaçıdır. Dîvânlardaki şiirler fikir açısından değerlendirilecek olursa; dînî içerikli kasîdelerde şâir Allah'ın birliği, yüceliği, ezeli ve ebedî (Lem-yezel, Lâ yezâl) oluşu, sonsuz kudret ve kuvveti, her türlü ihtiyaçtan münezzeh oluşu v.d. özelliklerini; âlemlere rahmet için gönderilen (rahmeten li'l-'âlemîn) Hz. Muhammed'in Allah'ın seçkin (ıstıfâ-Mustafâ) ve sevgili kulu (Habîb), iki cihanın efendisi (Seyyid-i Kevneyn), peygamberlik zincirinin son halkası olduğu (peygamber-i âhir zamân) ve risâletin onunla sona erdiği (mühr-i risâlet) v.d. kişilik özellikleri; devlet büyüklerine yazılan medhiyelerde Osmanlı sultan, şehzâde, sadrazam, vezîr ve diğer devlet adamlarının bilgeliği, yöneticiliği, gücü, kudreti, savaşçı ve koruyucu kişiliği, adâleti v.d. kişilik özellikleri; gazelerde -beyitlerde âlet-edevat, kavram, kahraman v.d. öğeler farklı olsa da- genellikle şiirin tamamında konu bütünlüğü ve fikir birliği (ana fikir) olduğu; musammatlarda dünyanın geçiciliği, zamâne insanların çıkarıcılık (menfaat-perestlik), ikiyüzlülük (riyâkârlık), değer bilmezlik ve vefâsızlığı; felek, baht ve tâli'in dönekliği ve yâr olmayışı v.b. düşünceler okuyucuya sezdirilmek istenir.

Sanat endişesinin ikinci sırada olduğu ya da olmadığı, öğretici (didaktik) şiir ve eserlerde şâirin amacı işlediği konu hakkında bilgi vermek, okuyucuyu eğitmektir. Bu tarz şiirlerde şâir bir eğitmen, öğretmen, çeşitli konularda yeterli bilgiye sahip bir bilgin ve ahlâkî dersler veren bir ahlak adamı sıfatıyla okurun karşısına çıkar. O güzeli-çirkini, iyiyi-kötüyü, yanlış-doğruyu, haklı-yı-haksızı, yararlı-yı-zararlıyı bilen bir kişidir. Şâir okuyucuyu çeşitli konularda bilgilendirir ve eğitirken tanık olduğu davranış biçimleri ve uygulamalardan hareketle zamane insanı ve toplumunun yanlışlarını gösterir, beklenen ve olması gerekeni belirtir. Bu bağlamda emeğe, ana-baba ve büyüklere saygı, küçüklere sevgi ve şefkat gösterme; iyilik yapma ve kötülükten uzak durma

*ez-Gül-istân-ı Şeyh Sa'dî-i Mollâhu sırrahu
Terceme-i El-Mü'ellifü'r-Risâletihî*

*Her ki koned be-hod koned
Ger nîk ü ger bed koned
Her ki ider eylügi nefse ider eylügi
Her ki ider kemlûgi nefse ider kemlûgi
(Fu'âdî, Bülbuliye)¹¹⁸*

*Her ki ü bed kerd ân hod resed
Nîkuî-râ nîk bed-râ bed resed
(Kim kötülük yaparsa o kendisine ulaşır.
İyiliğe iyilik, kötülüğe kötülük ulaşır.)¹¹⁹*

öksüz, yetim, garîp, muhtaç, aç ve kimse-siz hakkını gözetme, insanlar arası ilişkil-

108 Şeyhî Divanı; Haz.: Doç. Dr. Mustafa İsen-Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 288.

109 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; Karamanlî Aynî ve Dîvânı, Akçağ Yay., Ankara 1997, 58/52.

110 Fuzûlî Dîvânı; s. 41.

111 Yahyâ Bey; Dîvân (Tenkildî Basım), Haz.: Dr. Mehmed Çavuşoğlu, İÜ Ed. Fak. Yay., İstanbul 1977, G 512/1.

112 Necmî Dîvânı (57-75. varaklar Arası); Mahmut Coşkun, Bitirme Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Gencay Zavotçu, KOÜ Fen-Ed. Fak. TDEB, Kocaeli 2001.

113 Gencay Zavotçu; Dîvân Edebiyatı Kişiler ve Kişilikler Sözlüğü, Aydın Kitabevi, Ankara 2006, s. 254.

114 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G. 55/49.

115 Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbul Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C. II, s. 3.

116 Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı (Tenkitli Basım); s. 130.

117 XVII, Yüzyıl Dîvân Şiiri Vecdî ve Dîvânçesi; Doç. Dr. Ahmet Mermer, M.E.B. Yay., Ankara 2002, s. 82.

118 Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbul Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C. II, s. 554.

119 Mevlânâ; Bülbul-nâme, Süleymânîye Ktp., Nâfiz Paşa Bl., Nu.: 502 (2b-3a); Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbul Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma), Tez Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C. II, s. 254.

erde tarafsız ve âdil davranma, doğrudan yana olma ve hakkı gözetme v.b. kuralları anlatırken yanlışlara günlük hayattan örnekler verir, doğruları ise aklına danışarak kavratmaya çalışır. Yüzlerce veya binlerce beyit uzunluğundaki mesnevîlerin sonunda ise okuyucuya kıssadan hisse çıkarmasını öğütler; farklı sınıf, gurup, varlık ve kavramlardan oluşan mesnevî kahramanlarının gerçekte neleri temsil ettiklerini açıklamayı ihmâl etmez.

Dîvân şiiri-felsefe ilişkisi şiirin iletisi ve düşünce planı ile sınırlı değildir. Doğu ve Batının büyük düşünürleri (filozofları) dîvân şiirinin vazgeçilmezleri arasındadır. Bu bağlamda şiirde adları sıkça anılan doğulu düşünürler Gazzâlî, Fârâbî, Ebû Alî Sînâ (İbni Sînâ), Ferîdüddîn-i Attâr

'Attâr rûy bûd ve Senâî dü çeşm-i û
Mâ ez-pey Senâî vü 'Attâr âmedim¹²⁰
{Attâr ruh, Senâî de onun iki gözü idi.
Biz Senâî ve 'Attâr'in izinden geldik,

Sa'dî-i Şîrâzî, Muhyiddîn-i Arabî, Şems-i Tebrîzî, Mevlânâ C. Rûmî'dir. Bu isimler içerisinde Farabî ve İslâm Meşşâî okulunun en büyük sistemci filozofu sayılan İbni Sînâ (Ebu Alî Sînâ, ö. 428/1037) çok yönlü kişilikleri ile dikkati çekerler. Filozof (düşünür, bilgin), hekim (hikmet, ilm-i tîb, ilm-i tabâbet), matematikçi ve gökbilimci (felekiyyât, ilm-i felek, astrolog) sıfatları ile Ebû Alî Sînâ (İbni Sînâ); filozof, hekim ve gökbilimci (felekiyyât, ilm-i felek, astrolog) sıfatları Farabî ilme önemli katkılarda bulunurlar.

Bû Alî-dâniş Aristo-yı Sikender-harekât
Dâver-i 'âdil ü düstûr-ı pesendide-fi'âl
(Nâ'ilî)¹²¹,

Dîvân şiirinde adları sıkça anılan Bathi filozoflar ise Aristo (Risto, Ristalis)
Olursa eger fenn-i fesâhatde Aristo
Tahmîni galat fikri sakat re'yi hatâdur
(Nâ'ilî)¹²²,

Eflâtun (Felâtûn, Platon)
Zû-fünûn-ı hikmet-i 'aşkam dil-i Mecnûn
gibi
Kim Felâtûn-ı hred şâgird-i Kâbildür baña
(Cevrî)¹²³,

Hipokrat (İpokrat, Bûkrat, Bokrat), Demokritos ve Gorgias gibi Antik Yunan filozoflarıdır. Doğu ve Batı düşünürlerinin ve düşünce sistemlerinin zikredildiği şiirlerde Doğu gönül ve his (içe dönüklük, miskinlik, dervişlik), Batı ise akıl ve düşünce (dışa dönüklük) temsilcisi kişilikleri ile şiirde kendine yer bulur.

Dîvân Şiiri- Psikoloji ilişkisi:

Genelde edebiyat, özelde şiirin psikoloji ile sıkı bir ilişkisi vardır. Dîvân şiiri açısından bunun daha belirgin olduğu söylenebilir. Şâirin içerisinde bulunduğu ruh hâlini, nazmettiği mısra, beyit ve şiirlerden anlayabilmek çoğu kez mümkün olabilir. Bu şiir ve şiir parçaları şâirin mutlu ya da kederli, iyimser (nîk-bîn) ya da kötümser (bed-bîn), hasta ya da sağlıklı olduğu hakkında önemli ipuçları içerirler. Şiirin doğasında aşk ve

onun devamında da dert, keder, acı, ızdırıp ve hicrân (ayrılık) oluşu âşığı genellikle dışlanmış, ezik, kırılğan, içe dönük ve hasta ruhlu yalnız bir insan yapar. Düşüncesi sevgili ve onun hayâli, derdi aşk

Bîmâr-ı gamem benden bî-çâre tabîb el çek
İtme emegüñ zâyî' baña olan olmuşdur
(Necâtî)¹²⁴

'Aşk derdiyle hoşem el çek 'ilâcumdan tabîb
Kılma dermân kim helâküm zehri dermânın
dadur (Fuzûlî)¹²⁵
gıdası gam, keder ve gözyaşı şarabı

Dün tabîbe derd-i dilden bir devâ sordum didi
Gam yimeden özge bu derdin devâsın
bilmedim (Ahmed Paşa)¹²⁶

derdinin çâresi ise sevgilinin kendisidir.

Âşık derdini gizlemeğe çalışsa da genellikle bunu beceremez ve bir şekilde dışarı yansıtır. Gönülünde kopan fırtınaları farklı şekillerde kendini belli eder. Sevgilinin ilgisizliği ve vefasızlığı nedeniyle âşığın perîşân görünümü

Kıldı zülfüñ tek perîşân hâlûmi hâlûñ senüñ
Bir gün ey bî-derd sormazsın nedür hâlûñ
senüñ (Fuzûlî)¹²⁷

bu ruh hâliyle dünyaya karamsar bakması

Dost bî-pervâ felek bî-rahm devrân bî-sükûn
Derd çok hem-derd yok düşmen kavî tâlî
zebân (Fuzûlî)¹²⁸,

âvâre dolaşması,

Öyle sermestem ki idrâk etmezem dünyâ
nedür
Men kimem sâkî olan kimdür mey ü sahbâ
nedür (Fuzûlî)¹²⁹

yüreğinin yangısıyla âh çekip inlemesi, sık sık ağlaması, ağlamaktan gözlerinin kanlanması, yüzünün sararıp solması

Yaşum kızardı vü beñzüm sarardı
Gönülümde hevâ çünki vezândur
Saru beñiz, kızıl süci bu mevsüm
Hazân ender hazân ender hazândur

Hazân faslı durur zâhirde lîkin,
İçümde mevsüm-i mîve-pezândur
(Kadı Burhaneddin)¹³⁰

Şol kişünîñ ki cânında derdi var,
Eşk-i surh u reng-i rû-yı zerdi var,
Elde biş barmağı düz kim görmüşdür
Merd olan yirde labud nâ-merdi var
(Kadı Burhaneddin)¹³¹

v.d. işaretler onun içerisinde bulunduğu ruh hâlini yansıtır. 16. yüzyıl şâiri Hayâlî'nin beytinde ise sararmış çehre

120 Devletşah; Tezkire-i Devletşah, Çev.: Necati Lugal. MEB.. İst. 1990, C.I.s. 161.

121 Nâ'ilî Divanı; s. 58.

122 Nâ'ilî Divanı; s. 68.

123 Doç. Dr. Hüseyin Ayan; Cevrî- Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvân'ının Tenkitli Metni, AÜ. bs.evi, Erzurum 1981.

124 Necâtî Beg Divanı; s. 188.

125 Fuzûlî Divanı; Haz.: Prof. Kenan Akyüz v.d., Akçağ Yay., Ank. 1990, s. 172.

126 Ahmet Paşa Divanı; s. 211.

127 Fuzûlî Divanı; s. 211.

128 Fuzûlî Divanı; Haz.: Prof. Kenan Akyüz v.d., Akçağ Yay., Ank. 1990, G 232/1.

129 Fuzûlî: Leylâ vü Mecnûn, Haz.: Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan, YKY, İstanbul 2001, s. 474 (b. 2658).

130 Prof. Dr. Ali Alparslan; Kadı Burhaneddin Divanı'ından Seçmeler, Kültür Bak. Yay., Ankara 2000.

131 Prof. Dr. Ali Alparslan; a.g.e., s. 297.

132 Hayâlî Divanı; Haz.: Prof. Dr. A. Nihad Tarlan, Akçağ Yay., Ankara 1992, s. 249.

mahabbet âleminin sonbaharı olarak nite-
lenir:

*Sararmış çehremi sanman ki reng-i za'ferân-
dur bu*

*Mahabbet 'âleminde dostum fasl-ı hazândur
bu (Hayâlî)¹³²*

Şiirde her zaman karamsar bir tablo
çizilmez. Âşığın (şâirin), sevgilinin, tabiatın
ve varlıkların sevinçi, huzurlu ve mutlu hal-
leri de şiire yansır. Bazen, varlıkların içinde-
ki huzur ve mutluluğu şiirden anlamak
mümkün olabilir:

*Bir kadehle bizi sâkî gamdan âzâd eyledi
Şâd olsun gönüli anuñ gönüli şâd eyledi
(Hoca Dehhânî)¹³³*

beytinde sâkinin elinden içtiği bir kadeh
(şarap)le üzüntüsünden kurtulup mutlu
(şâd) olan âşığın hâli ifade edilir.

DİVÂN ŞİİRİ- GÜZEL SANATLAR İLİŞKİSİ:

Güzel sanatların beş dalından biri olan
edebiyatın malzemesi dil; dilin malzemesi
de ses, hece ve sözcüklerdir. Edebiyatın
diğer güzel sanat dallarından ayrılan en
belirgin özelliği ise göze değil kulağa hitap
etmesi, görseelliğinden çok işitselliğiyle insan
ruhunda bir etki uyandırmasıdır. Şiir ya da
nesir, güzel kurgulanmış ifadenin his
dünyasında dalgalanmalara yol açması ve
insan ruhunu derinden etkilemesi kaçınıl-
mazdır. Sadece et ve kemikten meydana
gelen bir varlık olmadığı, aslolanın duy-
gusal ve düşünsel yanı olduğunu söylersek
insanın toplumda maddi değil manevî yanı
ile yer edindiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Yaratılmışlar içerisinde en şerefli (eşref-i
mahlûkât) olarak nitelenen insanı diğer
yaratıklardan ayıran düşünme ve konuşma
yetenekleridir. Allah tarafından insana
bahşedilen bu iki yetenek, evrene hakim
olması ve onu güzelleştirmesinde insan-
oğlunun en büyük yardımcılarıdır. Akıl
kılavuzluğunda kendini eğitip iyiyi ve
güzeli arayan insan konuşma yeteneği ile de
toplumda kendisine iyi bir yer edinme
çabası içerisinde olur. İyi kullanıldıkları
takdirde toplum içerisinde insanı sıradan-
lıktan aranan konumuna yükselten bu iki
yeteneğin sağladığı en önemli kazanç ise
kendini anlatabilme ve gerçekleştirebilme
etkinlikleridir.

*Çeküpdür iki vaz' üzre Kazıyye nakşını
nakkâş
Ki hamliye vü şartıye idüpdür resmini
ressâm (Karamanlı Aynî)¹³⁴*

Malzemeleri ve kendilerini sunuş biçim-
leri farklı olsa da güzel sanatların diğer dal-
ları ile edebiyat arasında bazı kesişme nok-
taları olduğu inkar edilemez. "Edebiyat ve
güzel sanatlar arasındaki münasebetler çok
çeşitli ve karışıktır. Bazen şiir, resim, heykeltraş
ve müzikte kendine ilhâm kaynağı bulmuştur.
Eşyalar ve insanlar gibi, başka sanat eserleri de
şiirin konusu olabilir. Şairlerin heykel, resim ve
hatta müzik gibi sanat eserlerini anlatmalarını
teorik yönden bir problem yaratmaz."¹³⁵ Bu
cümlelerden hareketle, görsel etkisi olan
resim; görsel ve daha çok işitsel bir etkiye
sahip mûsikî ile edebiyatın sıkı ilişkisi
içerisinde olduğu söylenebilir. Ressâmın
boya, fırça ve tuval ile yaptığı etkinin benz-
erini şair ses (assonans, aliterasyon), hece ve
sözcük dizilişleriyle yapabilir. "... bazen ede-
biyet kesinlikle resim sanatının veya müziğin
yarattığı etkinin aynısını yaratmak istemiştir,

yani kelimeler ile renk vermeğe veya müzik yap-
maya çalışmıştır. Hatta, bazen şiir heykel özellik-
lerine bürünmek istemiştir."¹³⁶ Bu düşüncesini
gerçekleştirmek isteyen şâir sözcüklerle
okurun gözleri önünde renkli bir tablo
uyandırabilir, doğayı yeşil, kırmızı, sarı v.b.
renklere boyayabilir, renk ve tablo
çağrışımlarıyla okura daha etkili bir şekilde
hitap edebilir. Dîvân şiirinin bazı beyit-
lerinin bu konuda başarılı örnekler
olduğunu söylemek mümkündür. Şeyh
Gâlib'e ait aşağıdaki beyitte sözcükler vası-
tasıyla kırmızı gül ve lâlelerle donanmış âteş
renkli bir bahçe tablosu resmedilir:

*Gül âteş gülün âteş gülşen âteş cûybâr âteş
Semender-ı tryetân-ı aşka besdir lâlezâr âteş
(Şeyh Gâlib)¹³⁷*

Dîvân şiirinde resim sadece kelimelerle
çizilmez. Resim (ya da nakış) sanatında ünlü
isimler de şiirde zikredilir. Dünyanın farklı
milletlerinden ressam ve nakkâşlar şiirde
söz konusu edilir, onların resim ve nakış
sanatındaki şöretlerine gönderme yapılır.
Özellikle Doğulu ressam ve nakkâşların
dîvân şiirinde yeterince işlendiği
söylenebilir. Bu bağlamda Mânî ve Bihzâd
(Behzâd) akla ilk gelen isimlerdir. Çinli
nakkâş Mânî'nin resimlerden oluşan eseri
Erjeng ile heykel evi Nigâristân ise adı
zikredilen sanat eserleridir.

*Açaldan çihre-i hûbuñ gönül göz yumdı cen
netden*

*Görürken şekl-i rûhânî ne lezzet nakş-ı
Mânî'den (Şeyhî)¹³⁸,*

*Ben ol Mânî-i âteş-dest-i Erjeng-i Hitâ'yım
kim
Nigâristân-ı Çin etdim zemîn-i şî'r ü inşâyı
(Sâlim)¹³⁹*

*Rengîn ider evsâf-ı ruhuñ hâme-i Bâkî
Ol sûreti virmez sanemâ nakşına Bihzâd
(Bâkî)¹⁴⁰*

*Kilk-i Manî resm-i sihr-asarı her bir noktası
Reşk-i can-suz u bî-can-ı dag-ı Bihzad eyledi
(Vişne-zâde İzzetî)¹⁴¹
Gören bu sûretiñ bir kerre mir`ât-ı cihân içre
Bakar mı nakş-ı Bihzâd'a meger devr-i zamân
içre (Sâlim)¹⁴²*

Şâir ünlü ressam-nakkâşları anarken
kendi kalemi ve sanatına da pay çıkarır.
Kendisini güzellik manâlarının nakkâş,
şiirini de nakş olarak niteler:

*Bu Hayâlî oldı Erjeng-i Nigâristân-ı nazm
Mânî'yi ko gör ma'ânî hüsnünün nakkâşını
(Hayâlî)¹⁴³*

Ferhâd ile Şîrîn hikâyelerinin erkek
kahramanı Ferhâd, Husrev-Şîrîn ve Ferhâd
arasındaki üçlü aşk hikâyesini işleyen mes-
nevilerde bir mühendis-mimar, nakkâş veya
ressam kimliğiyle tanıtılır. Hikâyede süt
içmeği çok seven Şîrîn'in sarayına uzak

133 Prof. Fahir İz; Eski Türk Edebiyatında Nazım, C.1, Akçağ Yay., 2.bsk., Ank.1995.

134 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermir; a.g.e., G 45/71.

135 R. Wellek- A. Varren; a.g.e., s. 169.

136 R. Wellek- A. Varren; a.g.e., s. 169.

137 Şeyh Gâlib Divanı; Haz.: Dr. Muhsin Kalkışım, Akçağ Yay., Ankara 1994, s. 327.

138 Şeyhî Divanı; Haz.:Doç. Dr. Mustafa İsen-Doç. Dr. Cemal Kurnaz, Akçağ Yay., Ankara 1990, s. 231.

139 Mirzâ-zâde Mehmed Sâlim Divanı (Tenkitli Basım); s. 132.

140 Bâkî Dîvân-Tenkitli Basımı; s. 122.

141 Vişne-zâde 'İzzetî Divanı (Türkçe Şiirler); s. 4.

142 Mirzâ-zâde Mehmed Sâlim Divanı (Tenkitli Basım); s. 398.

143 Hayâlî Divanı; s. 311.

144 Fuzûlî Divanı; s. 194.

sahralardan su yolları açan ve devamında Şîrîne âşık olan Ferhâd, Şîrîn'in verdiği hediyeleri bırakıp sahralara döner. Eline külüngünü alıp dağa çıkar ve gece gündüz dağları delmeye başlar. Bu arada dağa Şîrîn'in sûretini nakş eder ve ara sıra bu sûrete bakarak teselli bulur. Ferhâd'ın ziyaretine gelen Şîrîn, dağda kendi sûretini görür ve güzel nakşedilmiş sûreti karşısında hayran kalır.

*Taşa çekmiş halk için Ferhâd Şîrîn sûretin
'Ârz kılmuş halka mahbûbun 'aceb bi-'âr imiş
(Fuzûlî)¹⁴⁴*

*Kûh feryâdı sadâsın verdi Ferhâd'ın dimeñ
Nakş-i Şîrîn'dür virüp âvâz olur feryâd- res
(Fuzûlî)¹⁴⁵*

Hoca Mes'ûd'un Süheyl ü Nev-bahâr mesnevisinde Yemen padişâhının oğlu Süheyl'in en büyük yardımcısı ve akıl danışmanı, Nev-bahâr'ın tavana resmini nakşeden nakkâştır. Mesnevîde, bir gün babasının kendisine göstermek istemediği kırk odalı hazineye gizlice giren Süheyl havuzun suyu üzerinde bir hayal görür. Başını kaldırınca da kubbedeki asıl sureti görüp ona âşık olur. Kendinden geçip tahtan yere düşer ve bayılır. Günlerce bir şey yemez ve içmez, sürekli ağlar ve bu aşk ile yanıp tutuşur. Babası, oğlunun bu durumuna çare arar. Bütün ülkeye duyuru yapılır ve sureti yapan nakkâş bulunur. Suretin kime ait olduğu sorulur, nakkâş, Çin Fağfûrunun kızına ait olduğunu söyler. Sonunda Süheyl ve nakkâş yanlarına altı bin silahlı asker, altın kuşaklı bin

köle, Rum ve Hita güzeli iki yüz cariye, iki yüz katar deve yükü altın ve türlü türlü kumaşlar alıp kızı aramak üzrer Çin'e doğru yola çıkarlar.¹⁴⁶ Hikâye boyunca karşılaştıkları güçlüklerde Süheyl'in en büyük yardımcısı nakkâş olur ve iki kahraman karşılaştıkları güçlüklerin üstesinden gelmeyi başarırlar.

Dîvân şiirinde zikredilen en büyük nakkâş, Allah (c.c.)'tır. Allah Nakkâş-ı Ezel, Nakkâş-ı Ezelî, Nakkâş-ı lem-yezel, kâ'inat ta O'nun nakşıdır. Her şeyin kemâl mertebesinde olan Allah (c.c.) kâ'inatı öyle muazzam ve kusursuz yaratmıştır ki gören gözün bu nakış karşısında büyülenmemesi, hayrette kalmaması imkansızdır. Evrenin nizâmı, gece ve gündüzün, mevsimlerin bir şekilde devretmesi, suyun gökten yere yağmur olup inişi ve buhar halinde yerden göğe yükselişi, bitkiler, hayvanlar, mükemmel bir varlık olarak insan ve bu mükemmel varlığı hayrette bırakan her şey O'nun nakşı, O'nun eseridir:

*Bu dehr levhine yine Nakkâş-ı lem-yezel
Bir nakş hâdis itdi kim itmez meger kadîm
(Şeyhî)¹⁴⁷*

*Ol ki Nakkâş-ı Ezel'dür resmi der cân sûretin
Gör ne resme nakş idüpdür işbu cânân
sûretin (Ahmed-i Dâî)¹⁴⁸*

*Yazmadı Nakkâş ben sûretde bir dîvâne nakş
Gerçi kuşlar kondurur yazmakda Mecnûn
üstine (Hayâlî)¹⁴⁹*

¹⁴⁵ Fuzûlî Divanı; s. 191.

¹⁴⁶ Bkz. Cem Dilçin; Mes'ûd Bin Ahmed, Süheyl ü Nev-Bahâr (İnceleme-Metin-Sözlük), Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1991.

¹⁴⁷ Şeyhî Divanı; s. 79.

¹⁴⁸ Prof. Dr. Mehmet Özmen; Ahmed-i Dâî Divanı I, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yay., Ankara 2001.C. I, G 149/1.

¹⁴⁹ Hayâlî Divanı; G. 515/2.

Resim kadar, belki ondan daha fazla şairin ilgilendiği bir güzel sanat dalı da mûsikîdir. Şiirle mûsikînin birlikteliği ilk çağlara dek uzanır. İlk çağlarda şiir, mûsikî ve raksın birlikte icrâ edildiği ve sonraki çağlarda birbirinden ayrıldığı düşünülürse bu iki sanat dalı arasında güçlü bir bağ olduğu söylenebilir. İlk Türk topluluklarındaki şenlikler ve yuğ törenlerinde şaman, bahşı, baksı, yugçı, sıgıtçı gibi adlarla anılan ve bu törenlerin özel şahısları sayılan kişilerin şiirleri çalgı eşliğinde ve raks ederek söylemeleri bu duruma örnek teşkil eder.

Şiirdeki mûsikî ses, hece ve kelimelerin dizilişiyle oluşan (ritm ve âhenk) ve sezgi yoluyla hissedilen bir mûsikîdir. "Hecelerin belli sayıda öbekleşmeleriyle, vurgulu ve vurgusuz, uzun ya da kısa hecelerin düzenli dizilişiyle şiirde ritim sağlanır. şiir, ritim üzerine kurulmuş bir ifadeler bütünü, sözel bir düzendir. Aslında ritim bütün güzel snatların özünü oluşturur. Çünkü ritmin olmadığı yerde, birlikten yoksunluk, düzensizlik ve hareketsizlik vardır."¹⁵⁰ "Şöyle ki: şiirde müzik, şiirin ahenkli olabilmesi için fonetik kalıpları ustaca düzenlemek, sessiz harflerin bir araya gelmelerini önlemek ve kısaca uygun bir ritim kullanmak demektir."¹⁵¹ Dîvân şiirindeki mûsikî sadece seslerin dizilişi ile oluşan ritm ve âhenkle duyulan mûsikî değildir. Dîvân şairlerinin bazıları mûsikî âlet ve terimleri (ney, ûd, çeng, saz, rebâb, def, mugannî, 'avvâd v.d.) üzerine

1) Mutrib çıkarıp evce yine nây sadâsın
'Arz eyledi 'uşşâkıma Farâbî edâsın

*Kânûn durupdur diyerek râst revâna
Başladı usûlû ile taksîme nevâsın*

*Sûz-ı dilime her ne kadar olsa ferah-nâk
Hem-sâz edemez âh-ı hazînîmle edâsın*

*Bir bûselik ister dil-i pür-şûr lebiñden
Şeh-nâzım amân sen de kabûl eyle recâsın*

5) Zinhâr o Bulgar'ı sevip bağlama kendin
Degme dil-i zârîñ teline bozma hevâsın

6) Nevruz-ı 'Acem erdi deyi nây-i meclis
Bezm-i çemene müjdecî gönderdi sabâsın

*Meyl etdi hevâ sünbûliye gülgülüye mey
Döndür kadehi sen de müdâm oku du'âsın*

*Köknemi eder tâze bayât olsa da neş'e
Hızr'ın okuma hasiyet-i âb-ı âb-ı bekâsın*

9) Nevres gül ile bülbüle kalsın mı bu pîşrev
Sen dâğ elemin çek o süre bağ safâsın
(Osmân Nevres)¹⁵²

örneğinde görüleceği üzere şiir ve beyitler söylerler:

*Ehl-i dil 'uşşâkıñ olur râstî
Bezminüñ şehnâz gösterse nevâ (Aynî)¹⁵³*

*Dutdılar 'uşşâk mâye Bûseliginden velîkj
Dil muhayyer oldı'Aynî bî-nevâdur el-gıyâs
(Aynî)¹⁵⁴*

¹⁵⁰ Dr. Muhsin Macit; Eski Türk Edebiyatı El Kitabı (Ses Yapısı), Grafiker Yay., 2. bs., Ankara 2003, s. 180.

¹⁵¹ R. Wellek- A. Varren; a.g.e., s. 172.

¹⁵² Yrd. Doç. Dr. Bayram Ali Kaya; Osman Nevres ve Dîvânı, İnceleme-Metin, Gökkuşbu Yay., İstanbul 2007, s. 377.

¹⁵³ Karamanlı Aynî ve Dîvânı; G 34/40.

¹⁵⁴ Karamanlı Aynî ve Dîvânı; G 78/7).

¹⁵⁵ Karamanlı Aynî ve Dîvânı; G 111/1,3; G 441/3.

¹⁵⁶ Karamanlı Aynî ve Dîvânı; G 150/5.

Mugannî vâ'iz oldı eyler irşâd
Demidür sâkî eyle bezme bünyâd,

Kamu esbâb-ı sohbet hâzır oldı
Gel imdi sâza âğâz eyle 'avvâd

Karâbe oldı murabba' sürâhî diz çökdi
Eğildi çeng tapuya ayaga turdı rebâb
(Aynî)¹⁵⁵

Âvâze-i 'uşşâk için 'ûd ol elinde 'ışku'nû
Kim reng ü bû ol dil-berûn sâzında vü
sözindedür (Aynî)¹⁵⁶

"Kuzat-ı sencide-sıfatdan Edirnevî Karakaş-
zade Pîr Mehmed Çelebi'dür. Ab u hevayla reşk-
aver-i cinan ve hayrat u teferrüc-gahla riyaz-ı
behiştiden nişan olan kasaba-i Ergene'de müte-
mekkin olup üstad-ı Farisî-dan ve 'ilm-i musîkîde
fâ'ikül'-akrandur."¹⁵⁷ (III. Selim, Nutkî, Nazım,
Üdî v.d.) cümlesinde belirtildiği üzere bazı
dîvân şâirleri mûsîkî ilminde yeterli dere-
cede bilgi ve birikime sâhip olup bir kısmı
bu bilgiyi şiirlerine de yansıtırlar. Bu şiir ve
eserlerde mûsîkî terimleri (perde, taksîm
v.d.), âletleri ve özellikleri hakkında bilgi
verilirken mûsîkî makâmının da adları
zikredilir.

Şiirlerde mûsîkî makâm, âlet ve terim-
lerinin zikredilmesinin yanı sıra mûsîkî âlet
ve terimlerini işleyen mesneviler de yazılır.
Öyküsü Mevlânâ'nın Mesnevî'sinin ilk 18
beytinde anlatılan ney üzerine 15. yüzyılda
Dede Ömer Rûşenî tarafından Ney-nâme
adlı bir mesnevi yazılır. "Mesnevî'nin ilk on
sekiz beyitinin tercümesi üzerine kurulan Ney-
nâme, Mevlânâ'nın övgüsüne dair 89 beyitlik bir

medhiye ile başlar. Bu bölüm külliyyatın bazı
nüshalarında müstakil bir eser olarak değer-
lendirilmiş ve şiirlerin baş tarafına alınmıştır.

Dinle neyden ne hikâyetler kılur
Ayrulıktan ne şikâyetler kılur

beyitiyle başlayan Ney-nâme'de neyin
kamışlıktan kesilmesi ve ilahi sırları terennüm
edişi mecazî ve tasavvufî bir üslupla anlatılır. Bu
süreç içerisinde Halvetiyye tarîkatı, ehl-i tarîk ve
tarikatin âdâb u erkânı üzerinde durulması
dikkat çekici bir husustur. Eserin genelinde
fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün vezni kullanılmıştır.
Ancak konunun değişmesine paralel olarak
veznin de değiştiği (mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün)
görüldür. 1028 beyitten oluşan eserin birçok
nüshası vardır. Mesnevî'nin tenkitli metni yük-
sek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.¹⁵⁸ 16.
yüzyılda ise Fuzûlî, meclis âdâbı ve kural-
larını işleyen Heft Cem (Yedi Meclis) adlı
mesnevisinin Ney İle Sohbet bölümünde
Ney'in öyküsünü geniş olarak işler.
Mesnevinin Birinci Cem'in Keyfiyeti adlı
bölümünün Ney İle Sohbet kısmında ney ile
söyleşen şair,

Bir gün oturub başda fereh, gelbde min râz
Meyl-i üreyim neyle meni eyledi demsâz

Sordum ona: "ey gam elinin tâc-ı gurûrî
Neyçin sarısan, anlat o gelbindeki şurî?

Söyle, de görüm, âh, ne yanık, nâlelerin var,
Solgun yanagından tökülen jâlelerin var!¹⁵⁹

beyitlerinde ona sarı renginin sebebini

¹⁵⁷ Gencay Zavotçu; Rıza Tezkiresi, İnceleme-Metin, YL Tezi, Tez Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1993, s. 104.

¹⁵⁸ Mustafa Uzun, Dede Ömer Rûşenî'nin Hayatı, Eserleri ve Miskinnâmesi, Basılmamış doktora tezi, MÜ İF, İst., 1982, s. 50; Mustafa Uzun, Dede Ömer Rûşenî, Ney-nâme (Tenkidli basım), İst., 1990.

¹⁵⁹ Mehmed Fuzulî- Eserleri ; Azerbaycan CCP (Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti) Elmler Akademiyası, Elm Neşriyyâtı Bakü 1985, s. 159.

¹⁶⁰ Mısra'nın son iki kelimesi vezin gereği "soran'em-dem" şeklinde okunmalıdır.

sorar ve yanık inleyişinden söz eder. Ney
de:

Ney gizli olan sırrını, bah, böylece açdı,
Gelbindeki gövherleri etrafına saçdı

Ney söyledi: "Ey hâlimı menden soran
hem-dem!"¹⁶⁰
Ol dem ki, edem idi yerim, bilmez idim gem

Âsûde gezerdim, ne deyim çerh-i gezâyê
O öz hesedinden meni gerg etdi belâyê

beyitleriyle giriş yaptığı cevabında ona
başından geçenleri anlatır.¹⁶¹

Gül-bülbül konulu mesnevilerin baş
kahramanlarından bülbül mûsîkî ilminde
ileri derecede bir bilgiye sahip olup Allah
(c.c.) tarafından gönlüne ilhâm edildiği için
bütün makamları bilmektedir. Farsların onu
bin anlamındaki hezâr kelimesiyle
adlandırmalarının temelinde de bin türlü
ötmesi, bin ötüşlü kuş olması vardır. İznîkî
Bekâyî'nin Gül ü Bülbül Mesnevisi'nden
aktarılan aşağıdaki beyitlerde bu durumu
gözlemek mümkündür:

Hem olmuş 'ilm-i mûsîkîde meşhûr
'Irâk u İsfahân içinde mezkûr

Kerâmetdür disem Hak'dan bu gerçek
Kim olmuş savtı Büzürg kendi Kûçek

İderdi niçe nagme zâr ü bemde
İşidilmiş [degül] Rûm u 'Acemde

(...)

Beyâtî itdügi-çün def-i belbâl

Aña bülbül dimiş erbâb-ı ahvâl (157-163)¹⁶²

17. yüzyıl şâiri Neffî'nin Dîvân'ındaki
nevrûz redifli gazelin mahlas beyti baharda
kurulan eğlence meclisi, meclisin şarkıcısı
(hânende) bülbül ve mûsîkî terimlerine
hasredilmiştir.

Nefî yaraşur bu gazeli eylese taksîm
Bülbül gibi bir mutrib-ı mu'ciz-dem-i nev-
rûz¹⁶³

Buna benzer mûsîkî terimleriyle süslü
beyitler başka şairlerin dîvânlarında da
mevcuttur.

**Dîvân Şiiri- Astroloji (İlm-i Felek,
Felekiyyât, Felekiyyûn) İlişkisi:**

Eski dilde İlm-i Felek, Felekiyyât,
Felekiyyûn adlarıyla anılan gökbilim
(astroloji) inancı ile ilgili ifâdelere dîvân
şiirinde sıkça rastlanır. Gerek kasîde ve
gazel, gerekse diğer nazım şekillerinde gök-
bilim inancı ile ilgili terimler bir hayli
fazladır. Şiire yansıyan gökbilim inancına
göre felek (gök yüzü) kat kat olup iç içe
geçmiş dokuz tabakadan oluşur. Eski
inanışa göre nüh felek olarak anılan bu
dokuz tabakanın en üstteki iki tabakası boş-
tur (felekü'l-eflâk, felekü'l-a'zam: dokuzun-
cu felek; felek-i sâmin: sekizinci felek) ve en
üstteki felekte (arş-ı a'lâ) Tanrı'nın
kürsüsünün, aşağıdaki yedi kat feleğin ise
her birinde bir gezegen olduğu varsayılır.

Eşheb-i zerrîn-sitân-ı bahtı cevân eylesün

¹⁶¹ Mehmed Fuzulî- Eserleri ; Azerbaycan CCP (Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti) Elmler Akademiyası, Elm Neşriyyâtı Bakü 1985, s. 159-161.

¹⁶² Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbül Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C.II, s. 501, 502.

¹⁶³ Neffî Dîvânı; Haz.: Yrd. Doç. Dr. Metin Akkuş, Akçağ Yay., Ank. 1993, s. 303.

¹⁶⁴ Bâkî Dîvân-Tenkitli Basımı; s. 29.

¹⁶⁵ Ak, Coşkun; Şair Padişahlar, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2001.

¹⁶⁶ Nâilî Dîvânı; s. 97.

Nüh felek tâ devr ide âfâkı heft ahter bile
(Bâkî)¹⁶⁴

Ey felek tokuz tolu câm içmeyince Hân Selîm
Dehr içinde olmadı hergiz ayakdaşum benüm
(Hân Selîm)¹⁶⁵

Felek nüh zırh-ı pûlâd içre kav-ı ebruvânın-
dan

Hirâs-ı zahm-ı peygân-ı ciger-dûz-ı sihâm
üzre (Nâ'îlî)¹⁶⁶

Bu inanışa göre yedinci felekte Zühâl (Keyvân), altıncı felekte Müşterî, beşinci felekte Merîh (Mirrîh, Mars), dördüncü felekte güneş (şems, mihr), üçüncü felekte Zühre (Venüs, Çobanyıldızı), ikinci felekte Merkür ('Utârid), birinci felekte ise Ay (mâh, kamer) bulunur. Her gezegenin yaşı bulunduğu feleğin bin katı olarak hesaplanır. Bu hesaba göre en yaşlı gezegen Zühâl (Keyvân) olup yedi bin yaşındadır. Gezegenler içinde en genci ise birinci felekte olduğuna inanılan Ay'dır. İnanışa göre Ay'ın dışındaki gezegenlerin devri yaşanıp tükenmiştir. Yaşanmakta olan devir ise Ay'ın devridir.

Yedi felekte bulunan her bir gezegen dünyanın yedi bölgesinden (yedi iklim) birine hâkimdir. Güneş sisteminin gezegenlerinden biri ve dünyanın uydusu olan kamer (ay, mah, meh), eski gökbilim inancına göre birinci felektedir. Gezegenlerin en genci (1000 yıllık) olup içinde bulunan zamanda onun devri yaşanmaktadır. İslâm peygamberi Hz. Muhammed de kamer (ay) devrinin, âhir zamânın peygamberidir.

İrişdi zamân hâtim-i Ahmed'e
Kamer devri içinde dime ne de

...
Kamer devrinüñ oldı peygamberi
Odur dünyâ vü âhiret serveri
(Bedr-i Dilşâd)¹⁶⁷

Kâtip ve münşî anlamında bir sözcük olan Debîr Utâridin sıfatıdır. Eski gökbilim inancına göre Utârid ikinci felekte bulunurdu. Gökyüzünün sultanı olan güneşin kâtibidir (kâtib-i felek). Bazen uğurlu (sa'd), bazen de uğursuz (nahs) olur. Karışık renklere hâkimdir. Etkisinde doğanların zekî, neşeli, duygulu ve sanatçı kişilikler olduğuna inanılır.

Dest urmuş idi kilik-i şihâba debîr-i çarh
Tuğrâ-nüvîs-i hükm-i hudâ-vend-i ins ü cân
(Bâkî)¹⁶⁸

Nâhid, Çobanyıldızı, Kervânkıran, Venüs adlarıyla da bilinen Zühre parlak bir yıldız olup eski gökbilim inancına göre üçüncü felektedir. Gökyüzü sultanı güneşin çalgıcısı (deffâf) ve rakkâsesidir.

Ey felek nakş-ı ruh-ı yâri Hayâlî okısa
Zöhreyi mâh ile ol meclise deffâf eyleye
(Hayâlî Div., G 541/5)¹⁶⁹

Bezm-i 'ayşın Zöhre'nüñ germ itmege sâkî-
sıfat
Âb-gûn akdâh içinde gezdirir âzer güneş
(Ahmed Paşa)¹⁷⁰

167 Yrd. Doç. Dr. Âdem Ceyhan; a.g.e., s. 193, 194.

168 Prof. Dr. Haluk İpekten; Baki-Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, Atatürk Üni. Fen-Ed. Fak. Yay., 1. Bs., Erzurum 1990, s. 48.

169 Hayâlî Divanı; s. 278.

170 Ahmed Paşa Divanı; s. 64.

Az, küçük uğurlu (sa'd-ı asgar) olup yeşil renge hâkimdir. Etkisinde doğanlar zarif, zevkine düşkün ve âşık olurlar. Zühre aslında Hârût ile Mârût'un günah işlemelerine yol açan, güzelliğiyle ünlü bir kadındır. Bu meleklerle içki içirmiş ve onlardan ism-i azam duasını öğrenerek göklere çıkmış ve beşinci felekte bir yıldız olarak kalmıştır. Zühre yıldızının oluşumu hakkındaki kıssa edebiyatta nesir ve nazım pek çok metne konu olmuş ve yaygın olarak işlenmiştir.

Şems, mihr ve hürşîd adlarıyla da bilinen güneş gökyüzündeki en büyük ısı ve ışık kaynağıdır. Güneş eski gökbilim inancında gökyüzünün sultanı, gezegenler ve yıldızlar da askerleri sayılır.

Taht urup tâk-ı felekde husrev-i hâver güneş
Geydi nârencî kabâ urındı nûr efser güneş
(Ahmed Paşa)¹⁷¹

Dördüncü felekte olan güneş sa'd-ı evsat, yani orta uğurludur. Sarı renge eğemen olup etkisinde doğanlar zeki, güçlü, başarılı, sanatçı, zevke ve eğlenceye düşkün olurlar.

Behrâm, Sâkî ve Mars adlarıyla bilinen Mirrîh eski gökbilim inancına göre göğün beşinci katında (beşinci felekte) bulunur. Gökyüzünün kâtibi (kâtib-i felek) ve güneş sultanın başkomutanıdır.

Bir tîg-i zer-nişân ile girmişdi 'arsaya
Şemşîr-bâz-ı ma'reke-i sahn-ı âsümân
(Bâkî)¹⁷²

Az, küçük uğursuz (nahs-ı asgar) bir

gezegen olup kırmızı renge hâkimdir. Etkisinde doğanlar sert, acımasız, öfkeli ve kavgacı olurlar. Büyük uğursuz gezegen Zühâl'le kıranına kırân-ı nahseyn denir. Bu, en uğursuz zamandır. Aşağıdaki beyitte şemşîr-bâz sözcüğüyle kastedilen Mirrîh'tir:

Hışmîle cismi nîtekim Mirrîh
Çekmiş erbâb-ı 'aşka hancer ü sîh
(Fazlî, Gül ü Bülbül 773)¹⁷³

Sâkî, Erendiz, Hürmüz, Jüpiter adlarıyla da bilinen Müşterî eski gökbilim inancında gökyüzünün sultanı güneşin kadısıdır. Davalara bakar, yargı (hüküm) verir ve güzel konuşur. Kâdî-i felek ve hâtib-i felek sıfatlarıyla da anılır. En uğurlu (sa'd-ı ekber) yıldız olup mavi renge hâkimdir. Etkisinde doğanlar zarif, yumuşak huylu, talihli ve mutlu olurlar. Mutluluk ve güzelliğe tâlib (alıcı) olduğu için Müşterî adıyla bilinir.

Müşterî Mirrîh Zühâl Zühre 'Utârid mihr ü mâh
Hüsnüñe tahsîn okurlar rub'-ı meskûn şeş
cihât (Nesîmî)¹⁷⁴

Kim subh-ı devlet içre tulû' eylemiş durur
Hürşîd-vâr Pâdişeh-i Müşterî-cenâb
(Necâtî)¹⁷⁵

Şerefte Müşterîden zerre deñlü farkı olmazdı
Gubâr-ı eşhebin kılsa müşerref fark-ı Keyvânı
(Hayâlî)¹⁷⁶

171 Ahmed Paşa Divanı; s. 64.

172 Prof. Dr. Haluk İpekten; a.g.e., s. 52.

173 Gencay Zavotçu; Türk Edebiyatı'nda Gül ve Bülbül Mesnevileri (Mukayeseli Çalışma), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yön.: Yrd. Doç. Dr. Turgut Karabey, Atatürk Üni. Sos. Bil. Ens., Erzurum 1997, C.II, s. 372.

174 Nesîmî Divanı; s. 87.

175 Necâtî Beg Divanı; s. 47.

176 Hayâlî Divanı; s. 60.

Şekendiz, Keyvân, Satürn adıyla da bilinen Zühâl yedinci felekte (gökte) olup kara renge hâkimdir. Nahs-ı ekber (en büyük uğursuz, en uğursuz) yıldız sayılır. Etkisinde doğanlar cimri, pinti, ahmak, bilgisiz (câhil), yalancı ve kıskanç olurlar. Asılsız, boş (hurâfe) sözlere inanır ve hay-alperest olurlar. Zühâl'in dostları Zühre ve 'Utârid, düşmanları ise güneş ile aydır.

Şiirde gök ilmiyle ilgili âlet adları ve terimlere de yer verilir. Aşağıdaki beyitte geçen menâzil (yörünge (mahrek) üzerindeki durak yerleri ve zîc (yıldızların yerleri ve seyirlerini gösteren cetvel) eski çağlarda kullanılan gökbilim terimleridir.

*Mâhuñ menâzilindeki bühtini bildürür
Zîc-i cemâlûñ açsa yüzünden nikâb-ı bahs
(Aynî)¹⁷⁷*

Eski gökbilim inancı ve burçlar üzerine beyit, şiir ve manzûm eserler de yazılmıştır. Eski gökbilim inancına göre burçlar sulu, âteşli ve havâli olarak ayrılırlar. Sulu burçlar (burc-ı âbî): Seretân (Yengeç), Akreb, Hût (Balık); âteşli burçlar (burc-ı âteşî, burc-ı Âzerî): Hamel (Kuzu), Esed (Arslan)

*Kad ü haddi ile meddin görüp çeşmüm su'âl
itdi*

*Cevâbın vir rasad ehli neden burc-ı Esed
dirler (Aynî)¹⁷⁸,*

*Kavis (Yay); havâli burçlar ise (burc-ı bâdî):
Cevzâ (İkizler), Terâzî'dir. Diğer burçlar: Başak
(burc-ı hûşe, burc-ı sünbüle), kova (burc-ı delo,
delve)¹⁷⁹ ve boğa burçlarıdır.*

14. yüzyıl şâiri âşık Paşa'nın Felek-nâme adlı küçük mesnevisi ile Ahmed Fakîh'in 100 beyitlik Çarh-nâmesi bu konuda akla gelen ilk eserlerdir. Burçlar üzerine yazılan eserler ise Yıldız-nâme adıyla bilinirler. Bu eserlerde, eski İlm-i Nücûm, İlm-i Tencîm (Yıldız Bilimi) gereğince yıldızlar ve onlardan hareketle burçlar hakkında bilgi verilir, bu yol bir gelecek okuma yöntemi olarak kabul edilirdi.

Ünlü bir filozof olarak tanınan Farâbî, Doğuda gökbilimle ilgili çalışmaları bulunan isimlerden biridir. Türkistân'ın Fârâb (bugünkü Kazakistan sınırları içerisindeki Otrar) yakınlarındaki Vesic'te doğduğu (H. 258/M. 871-2) sanılan Fârâbî ilk eğitim döneminde Arapça, Farsça öğrenip İslâmî ilimleri okudu. Bir süre kadılık yaptıktan sonra mesleğini bırakıp hayatı boyunca sürececek olan bir seyhâta çıktı. Bu seyhâhat sırasında Buhara, Semerkand, Merv ve Belh gibi önemli ilim merkezlerini dolaştı. Daha sonra Bağdad'a gitti. Bağdat'ta mantık ve felsefe eğitimi gördü. 20 yıl kadar Bağdat'ta oturup eserlerinin çoğunu burada yazan Fârâbî, şehirde meydana gelen karışıklıklar nedeniyle tahminen 330 (941) yılı sularında Dimaşk (Şam)'a gitti. 337'de Mısır'a kısa bir seyhâhat yaptıktan sonra Dimaşk'a dönen Fârâbî 339 (Aralık 950) yılında, seksen yaşlarında öldü. Fârâbî'ye göre âlem basit cisimlerden oluşmuş bir küredir ve onun dışında her hangi bir boşluk yoktur. Bu düşünceye göre âlem ay üstü ve ay altı olmak üzere iki ayrı varlık âlemine ayrılır. Ay üstü âleminde buluna gök küreler esîr adı verilen havadan hafif bir maddeden meydana gelmişlerdir. Bu küreler tek bir merkez etrafında, dâirevî olarak sürekli hareket ederler.¹⁸⁰

İbn-i Sînâ (Ebu Ali Sînâ, ö. 428/1037) M. 370 yılı sularında Buhara yakınındaki Efşene köyünde doğdu. Babası Abdullah'ın evi felsefe, geometri ve matematikle ilgili konuların tartışıldığı bir merkez durumunda idi. Babasından geometri, aritmetik ve felsefe konularında ilk bilgileri aldı, sonra islâmî ilimler, (Kur'ân, akâ'id, fıkıh, tefsîr), dil, edebiyat, felsefe ve matematik eğitimi gördü. Olağanüstü zekasıyla küçük yaşta dikkatleri üstünde toplayan İbni Sînâ astronomide de ileri düzeyde bilgiye sahipti.

Dîvan şiiri metinlerinin kültürel zenginliği üzerine kaleme aldığımız bu yazı daha da genişletilebilir. Makale boyutunda yeterince anlatılamayacak kadar geniş olduğundan konu üzerine bir ya da birkaç ciltlik

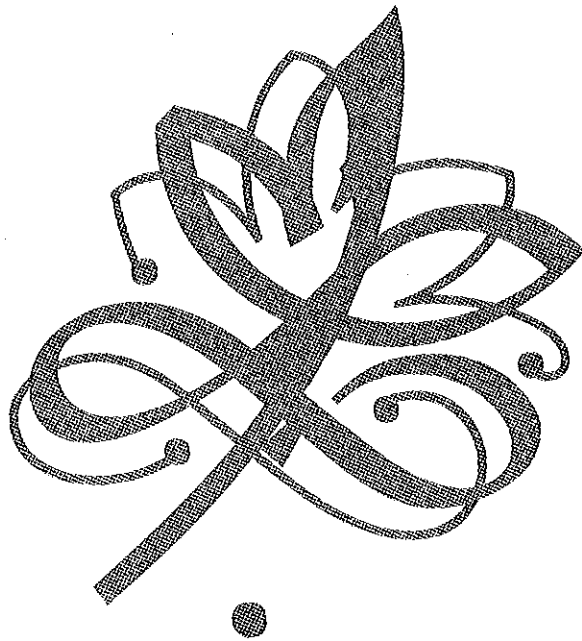
kitap bile yazılabilir. Özet olarak sunmaya çalıştığımız ve bir kısım bilim dallarını dışarıda bıraktığımız yazıyı noktalayacak olursak: genelde dîvân edebiyatı, özelde de dîvân şiiri metinleri çok renkli ve zengin bir görünüme sahiptirler. Bu çok renklilik ve zenginlik şiirin doğasında aranmalıdır. İslâmiyet ile birlikte Doğu ve Batı'ya açılan Türk şiiri bu süreç içerisinde farklı din, dil ve ırka mensup milletlerin kültürlerinden örnekler almış ve bu örnekleri kendi kültürü ile yoğurarak okuyucuya sunmuştur. Bu süreçte başka kültürlerle kendi kültüründen örnekler vermiş, böylelikle ulusal boyuttan uluslar arası düzeye geçiş yapmıştır. Böylesi zengin bir kültürle yoğrulan dîvân şiirini bilinçli okuma ve anlama kişinin kültürünün genişlemesine yardımcı olacaktır.

177 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 83/6.

178 Yrd. Doç. Dr. Ahmet Mermer; a.g.e., G 141/3.

179 Devellioğlu, Ferit; Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, Aydın Ktb.evi, 21. bs., Ankara 2004, s. 114.

180 DiA; TDV Yay., C. 12, İstanbul 1995, s. 145-151.



Larendeli Hamdî 'nin Leylâ ve Mecnûn Divanına Bir Bakış

Yrd.Doç.Dr. Belal Saber Abdelmaksoud

Mısır, Kahire, Ezher Üni., Diller ve Tercüme Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Larendeli Hamdî'nin hayatı hakkında kaynaklarda bir bilgiye ulaşamamıştır. Ali Nihad Tarlan bu konuda "Bu şairin tercüme-i hâline dest-res olunamadı." demektedir. Şimdilik söyleyebileceğimiz II. Selim'in şehzâdeliği döneminde, Karaman'da vali iken, şairin bu eserini yazabilecek edebî birikime sahip bir yaşta olduğudur. Hamdî, II. Selim'in aynı yılda doğan oğlu için yazdığı Farsça tarihi de ekleyerek eserini bitirdiği tarih olan 949/1054'te Şehzade Selim'e sunmuştur. Bunun dışında tahsil hayatı, almış olduğu görevler gibi bilgilere de ulaşamamıştır. Bunlara dair eserinde de bir bilgi yoktur. Bununla birlikte eserinden kendisinin iyi tahsil görmüş, Fars edebiyatının edebî birikimine sahip birisi olduğunu çıkarmaktayız. Ali Nihad Tarlan bu konuda "Görülebileceği üzere şairin kıymeti yüksektir. Daha ziyade vilâyet şairi olması bu 'mechûliyyete' sebep olacak."² yorumunu yapmaktadır.

Ayrıca Larendeli Hamdî'nin bölge coğrafyasını iyi derecede bildiğini şu beyitten anlamaktayız:

Revan itdi gözinden zer iklîl

Yüzi Mısırnuñ üstinde iki Nîl

Bu benzetmede kullanılan "iki Nîl"

kelimesi ile Mısır'ın güneyindeki iki Nîl kastedilmektedir. Bu iki Nîl, yani Nîl-i ezrâk ile Nîl-i ebyaz birleşerek Akdeniz'e dökülen, Mısır'daki meşhur Nîl'i oluşturmaktadır.

Kütüphanelerde eserin tek nüshasına rastlanmıştır. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih kitaplığında 3740 numarası ile kayıtlı bu nüsha 241x143 m., 135x57 mm. ebatlarında ve 188 varaktır. Cilt koyu kırmızı meşin, miklepli, altın yıldız şemselidir. Kâğıt aharlı beyaz ve fligramlıdır. Her varakta 15 satır bulunmaktadır.

Talîk ile yazılan nüshanın müstensihî Dervîş Ali'dir. Eserin ismiyle ilgili olarak zahriyyeden önceki varakta "Hayretnâme" ve ondan önceki varakta da "Tercüme-i kıssa-ı Leylî vü Mecnûn Mevlâna Hamdî-i Larendevî" kayıtları bulunmasına rağmen şâir hatime kısmında eserinin tarihini verirken eserinin ismini "Tahayyürnâme-i Leylî vü Mecnûn" olarak kaydetmektedir.

Pes anlaya k'olur tarihi mevzûn

Tahayyür-nâme-i Leylî vü Mecnûn

Her ne kadar ikinci mısraın yanında 950 tarihi bulunmakla birlikte bu mısra 949 tarihini vermektedir. Zahriyyede I. Mahmud'un vakfiyesiyle mühründen başka, ortada güzel bir tezhibin içinde

¹ Ali Nihad Tarlan, İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi (Basılmamış doktora tezi), İstanbul, 1922, (Türkiyat Enstitüsü kitaplığı, nu.1), s.119 (dipnot).

² a.g.t., a.y.

nüşhanın Şehzade Selim'e ait olduğunu gösteren kayıt ile, altında Selim'in mührü bulunmaktadır: "Be-resm-i hazîne-i Şehzâde-i a'zam Sultan Selim Hân bin Sultan Süleyman Hân meddallâhu zı-luhümâ".

Ali Nihad Tarlan "Bu nüshanın bizzat Şehzâde Sultan Selim han İbn Sultan Süleyman han'a (Selim-i Sâni) takdim edilen nüsha olduğu çok muhtemeldir"³ demektedir.

Larendeli Hamdî, bu eserini meydana getirmeden önce Nizâmî'nin Leylâ ve Mecnûn'un mesnevisini günlerce okuduğunu, bu hikâyeyi beğendiği için uykuyu bırakıp bütün dikkatlerini ancak bu eser üzerinde topladığını, eserini yazmaya başlamak için bir işaret bulduğunu "sebeb-i telif" bölümünde açıklar:

694.

Anuñ-la mûnis olup niçe günler
Harâm itdüm gözüm hâbı dünler

701.

Çü ma'lûm oldu baña bu 'ibâret
Kitâbı düzmege buldum işâret

Larendeli Hamdî, sadece Nizâmî, Câmî ve Nevâî'den bahseder. Halbuki kendisinin, Hamdullah Hamdî, Mektebî ve Hatîfî diğer şairlerden de istifade ettiğini görmekteyiz.

Hamdî, çeviriyi çok mahirâne bir şekilde yapmıştır. Sadece tercümeyle yetinmeyerek aldığı motifleri değiştirerek aktarmıştır. Larendeli Hamdî, Farsça ve Türkçe yazılmış Leylâ ve Mecnûn'ların hemen hepsini görmüştür.

Mesnevinin Kompozisyonu

Mesnevi 5441 beyitten oluşmaktadır. Başlangıç kısmından sonra eserin başında

üç tevhid, 13-113. beyitler arasında yer alır. Tevhidi 114-192. beyitler arasında bir münacat takip eder. Daha sonra 193-286. beyitler arasında Hz. Peygamber için söylenilmiş iki naat gelir. Naattan sonra 287-399. beyitler arasında miraciye, 400-430. beyitler arasında ilk dört halife ile Hasan ve Hüseyin için söylenilmiş birer medhiye, 431-535. beyitler arasında Sultan Süleyman için söylenilmiş iki medhiye, 536-618. beyitler arasında Şehzâde Selim (Sultan II. Selim) için söylenilmiş iki medhiye yer alır. Bunları "sebeb-i nazm-ı kitâb" kısmı takip eder. Şair bu bölümde hikâyeye şu beyitlerle girer:

732.

Ki ya'ni 'arz iden bu dâstânı
Şu resm-ile rivâyet kıldı anı
Ki var idi 'Arab mülkinde bir mîr
Sehâ vü lutf-kânı vü cihân-gîr

Larendeli Hamdî "Hudavende sipas-ı bi-nihayet / K'irîşdi intihaya bu hikâyet" beytiyle hikâyeyi bitirdikten sonra "Der Hatime-i Kitab" başlığıyla son bir bölüm 5373-5436 beyitler arasında açmıştır. Bu son bölüm tasavvufi bir neşve ile yazılmış nasihatnamedir. "Ko zindân kûşesin sahrâ-nişîn ol" (5375) mısra ile "külhan-ı süflî"den "eyvân-ı 'ulvî"ye sefer kılmasını, "mekân-ı bîmekân"ı mesken tutmasını, "büt-i kibr"i kırmasını ve böylece "sicc-i küfr"den azad olmasını tavsiye eder. Bu bölümde tecerrüd, teferrüd, mukayyed, halvet, uzlet gibi tasavvufi terimlere yoğun olarak yer verilir. "Ki kimse bilmesin nedür saña nam" (5394) diyecek kadar mahviyeti, "kanaat tahtını" ve "ferâğat kışverini" önerir. Daha sonra "Bu memduh-ı mecâziden götür rây / Ko matlûb-ı hakîkî râhına pay" (5399) beytiyle de aslında Leylâ ve Mecnûn hikâyesinden ne anlaşılması gerektiğini veya kendisinin bu hikâyeyi nasıl anladığını ifade etmektedir.

3 Tarlan, a.g.t., s.119 (dipnot).

5420.

Pes ańlaya k'olur tarih-i mevzûn
Tehayyür-nâme-i Leylî vü Mecnûn

Bu beytin ikinci mısra ile, eserin ismi ve bitirildiği tarih tespit edilir. Mısraın kenarında "950" rakamı var. Halbuki mısraının delalet ettiği tarih "949"dur.

Ondan sonra şair dua kısmına geçer ve bu duayı da "Be hatm-i mürselîn ü hakk-ı Kur'an / Ölecek bana yoldaş olsun îmân" (5436) beyti ile bitirir. Eser aslında bu beyitle bitmiş olmaktadır.

Daha sonra gelen beş beyitte de Sultan Selim Hân'ın şehzâdeliği esnasında Karaman (Taht-ı Yunân) vilâyetine geliş münasebetiyle söylemiş olduğu tarih manzumesi bulunmaktadır⁴. Bunun da tarih beyiti şudur:

5441.

Ber-in teşrifî Hamdî goft tarih
Zihî ikramı bi-çün ber Karaman

Mesnevinin içinde beş gazel yer almaktadır. Mesnevide ilk gazel (868-872) Leylâ'nın vafatında olup onun etrafında "zamanın bir zarifi" tarafından söylenir. Mef'ûlû Mefâ'ilû Mefâ'ilû Fe'ûlûn vezninde beş beyitlik bir gazeldir.

İkinci gazel (1341-1345) Mecnûn'un çölde yalnız başına dolaşırken aşk ızdırabıyla söylemiş olduğu Mefâ'ilûn Mefâ'ilûn Mefâ'ilûn Mefâ'ilûn vezninde beş beyitlik bir gazeldir.

Mesnevideki üçüncü gazel (2015-2019) Nevfel ile Mecnûn'un tanışmasına zemin hazırlamıştır. Nevfel avlanma esnasında Mecnûn'un kendi halini anlatan bu gazelini duyması üzerine onu tanımak ister.

4 Levend'in, bu Farsça 5 beyitlik şiirin Şehzade Selim'in Karaman'da doğan oğlu için yazılmış olduğunu söylemesi yanlıştır. Bkz. Levend, Agah Sırrı: Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959 Levend, s.269.

5 Yusuf Halaçoğlu, "Aşiret", DİA, C. 4, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, s.9.

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün vezninde olan bu gazel beş beyittir.

Mesnevideki dördüncü gazel (2590-2595) kendisini çöllere, dağlara atan Mecnûn'un bir ahuyu avcının elinden kurtarması üzerine söylenmiş olup Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün vezninde yedi beyittir.

Bu gazellerin beşincisi (4160- 4164) Leylâ evlendikten sonra Mecnûn ile buluşmayı istemesi üzerine söylenmiştir. Mecnûn'dan bir gazel okumasını istemesi üzerine söylenmiştir. Mefâ'ilûn Mefâ'ilûn Fe'ûlûn vezninde olan bu gazel beş beyit olmakla birlikte diğer gazellerin aksine mahlasa yer verilmemiştir.

Hikâyenin Sosyal Zemini

1. Toplum yapısı

"Leylâ ve Mecnûn mesnevisi aşiret-kabile geleneğinin yaşandığı sosyal zemine dayanmaktadır. 'Aşiret', Arapça bir kelimedir. 'Kabile' karşılığı kullandığı gibi, kabile altında daha küçük bir topluluğu da ifade etmektedir. Araplardaki kabile teşkilâtında birkaç aşiretten bir fasile, fasileden fahz, fahzlardan batn, batnlardan imare, imarelerin birleşmesinden de kabile meydana gelir. Aşireti yönetme görevi, aşiret beyine aittir."⁵

Hikâyenin başında, toplum yapısının kabile olduğu açıkça belirtilir. Larendeli Hamdî'de Mecnûn'un babası tanıtılırken, onun sosyal statüsü ve bağlı bulunduğu topluluk rolü temayüz ettirilmiştir. Kabilenin sert bedevi adetleri de görülmektedir.

734.

Eli Hatem eli gibi-ydi der-bâr
Kefi feyyâz hem-çün nahl-ı pür-bâr
Kabâyilden 'Arab içinde ol hân
Şeh idi 'Amirîler üzre yek-sân

Leylâ'nın, babasının arzusu üzerine saraya kapanmasının arkasında da aynı toplum yapısının rolü vardır. Annesi, Leylâ'ya, kız çocuğunun toplum içindeki yerini izah ederek, dedikoduların önünü almak için nasıl davranması gerektiğini anlatır:

1272.

Revâ midur saña bu resme işler
Ki ta'n ide bize yâd u bilişler
İl içre hâlümüz uş şuña yitdi
K'ucuñdan 'ârumuz yillere gitdi

1275.

Biñ er 'ışkuñda tut kim mütelâdur
Saña ma'sûka olmak ne revâdur
Şu duhter k'olmaya perde-yle mestûr
Degüldür ellerüñ ta'nından ol dūr
Berî ola çü bir duhter hayâdan
Anuñ togmaması yegdür anadan

Kız çocuğunun aşkını belli edememesi, bunun bir namus meselesi olması ve erkek çocuğun aşk şansı mesnevide önemli bir yer tutar. Larendeli Hamdî'nin eserinin başında Mecnûn'un aşk konusundaki serbestliğine mukabil, Leylâ'nın aşkını inkâr etmesi ve ifade edemeyişi anlatılmıştır. Leylâ'nın aşkını ve aşkı uğrunda döktüğü gözyaşlarını saklamak için sabaha kadar ağlaması dolayısıyla ıslanan elbisesinin terlemesine, feryadını akrep sokmasına bağlar. Bundan dolayı ağladığını söyler.

1255.

Gice halvet bulup ârâmğâhın
Oturup ağlar u arturur âhın
Ki âb-ı nergisinden ol semen-ber

Sabâh olunca kılar câmesin ter
Bahâne eyleyüp dir ol şeker-leb
'Arakdan her kabam ıslandı

1262.

Fiğâna başlasa hicr-ile her şeb
Çığırur kim tenümi sokdı 'akreb
İdüp her lâhza bir dürlü bahâne
Döker yaş yirine kan ol yegâne

Namus düşüncesi, bu toplum yapısının en vazgeçilmez unsurlarındandır. Kabile içindeki akrabalarından iki kişi Mecnûn'u şikâyet ederek kabilenin ve ailenin adını kötüye çıkardığını, söylediği şiirlerle bu konuyu yaydığını söylediler. Sultan bu haberi alınca Mecnûn'un öldürülmesine karar verdi.

2261.

İki kimse karâbâtından anuñ
Didiler şâha hâlâtından anuñ
Ki bir dîvâne kıldı bizi bed-nâm
İl içre eyledi bî-âr u nâ-kâm
Husûsan kim ne evzâ' olsa derhâl
Vukû'ı üzre nazm ider ol abdâl

2271.

Buyurdi leşkerine her kim anı
Buluban sînesinden döke kanı
Getüre başını bunda nişâne
Aña ihsânlar idem bî-bahâne

Leylâ ve Mecnûn mesnevisinin konusu Müslüman Arap toplumunda geçmektedir. Dolayısıyla her ne kadar yerleşik örf ve adetlerin tesiri olsa da aynı zamanda İslâm'ın esasları ve dinî motifler de bulunmaktadı. Hikâyenin orijinalindeki bu gerçeklik bundan yola çıkılan diğer mesnevilerde de devam etmiştir. Bütün Leylâ ve Mecnûn mesnevilerindeki giriş bölümleri, dua, Kâbe, adak adama motifleri hep bu dinî kaynaktan beslenmektedir.

2. Dua - Beddua

Dua İslâm kültüründe vazgeçilmez öğelerindendir. Bilindiği gibi Arapça'da Namaz anlamında olan "salât" kelimesi aynı zamanda dua anlamındadır. Özellikle bütün Müslümanların kiblesi olan Kâbe'de yapılan dualar büyük bir önem arz etmektedir. Zira orada iyi niyetle yapılan duaların kabul görüldüğüne inanılmaktadır. Mesnevide dua motifi altı defa görülür.

a) Mecnûn'un babasının duası;

Çocuğu olabilmesi için sultan, dualar eder;

743.

Dilerdi nesl ü peyvend için ol şâh
Hudâdan bir veled şâm u sehergâh

745.

İderdi giceler Hakka niyâzı
Kıladı nâfile dünler namâzı
Seherlerde münâcât eyler idi
Hudâya 'arz-ı hâcât eyler idi

Yine şifa bulması için Mecnûn Kâbe'ye götürülür. O dönemin şartlarında Kâbe'ye yapılacak ziyaret için çok güçlüklerle katlamak gerekmekteydi. Orada yapılacak dualar ile ve bu niyetle yapılacak sefer ile şifa bulunacağına inanılır.

1883.

Alup yüz cehd ile Mecnûnı bile
Gönildi Ka'beye mîr-i kabîle

1890.

Yapışup halkasına Ka'benüñ el
Tazarru' kıl Hudâya iy mu'allel
Eyit kim bu güzaf işden İlâhî
Halâs it ben ğarîb ü bî-günâhı
'Inâyet kıl baña iy Hayy-u-Gaffâr
Ki bu şârîdelikten ya'nî kurtar

b) Mecnûn Duaları ve Bedduası:

Mecnûn'un Kâbe'deki duası kabul görür ve Leylâ'ya olan aşkı daha da artar:

1900.

Baña bu 'ışkdan dirler cüdâ ol
Varup 'akl-ıla yâr u âşinâ ol
Dahı dirler dilüñi 'ışkdan kes
Ne vech-ile kesilür 'ışkdan kes
Baña hod 'ışkdandur kût-ı mutlak
Çü gide 'ışkum ölürven muhakkak

1907.

Hudâvendâ Hudâlığün hakı-y-çun
Kemâl-i pâdişâlığün hakı-y-çun
Beni bu 'ışkuñ irür ğâyetine
Ki ya'nî vâkıf it her hâletine

1917.

Velî lutf eyle sen iy Hayy-u-Mennân
Ziyâd it meylümi ol mâha her ân
Ne kaldı-y-sa benüm 'ömrümde bâkî
Yücelsün ol kat anuñ 'ömri tâkî

Leylâ'nın kabilesine karşı yapılan savaşta Mecnûn Leylâ'nın kabilesinin kazanması için dua eder. Bu yüzden ilk savaşta Leylâ'nın kabilesi kazanmak üzeredir. Fakat barışa razı olan Nevfel, buna engel olmuştur.

2200.

Dürüşüp herkes itmekde katâli
Barışdurmakda Mecnûnuñ hayâli
Çeker her kişi ceng içre cezâyı
Ol okur sulh için dâyim du'âyı

2207.

Çeker bu leşkerüñ ger ğayretini
Diler ol ceyşüñ ammâ nusretini
Bu leşkerden sürer meydâna rahşı
Du'â eyler velî anlara yahşı

Mecnûn'a saldıran İbni Selâm'ın elleri

havada kalır ve sonra Mecnûn'un dualarıyla iyileşir:

4210.
Bular bu söz içindeydi ki nâgâh
Rakîb-i şûm ü bedkâr oldu âgâh
Eline aluban bir tîğ-i bürrân
İrîşdi hışm-ıla çün şîr-i garrân
Ükûş kîn ü gazab-la bağlamış bil
Ki Mecnûn'ın dökü kanını çün sîl
Diledi k'ura bir tîğ ol arada
Eli inmeyüben kaldı havâda

4214.
Kılıcı bir eline dahi aldı
Hem ol dahi havâ yüzinde kaldı

4224.
Du'â kılup bu sözden sonra ol abdâl
Anı ol derdden kurtardı derhâl
Ki buldı ellerini ol mu'allel
Sahîh ol resme kim tutardı evvel

Hikâyenin sonunda Leylâ öldükten sonra Mecnûn kendisine beddua edip vefatını ister ve ölür.

Esen kıl iy hayât âhir esen kıl
Uçurup cân kuşın iy sînesin kıl

5210.
Beni kurtar ilâhi bu belâdan
Belâyı ref kıl bir mübtelâdan
Çıkarup bu kefesden murğ-ı cânı
Kenâr-ı yârda vir âşiyânı

c) Abdâlın duası:

Hikâyenin başında geçen abdâlın dualarını da buraya eklememiz gerekir.

762.
Meger kim reh-güzerden bir gün ol şâh
Geçerken bir harâbe gördi nâgâh
Var içinde anuñ bir turfe abdâl
Yüz urmuş hâke 'arz eyler Hakka hâl

Görüldüğü üzere hikâyede dua motifi de önemli bir yer tutmaktadır. Olayların gelişmesinde ve yön değiştirmesinde duaların rolü büyüktür. Özellikle samimiyetle yapılan bu dualar yerine gelir ve olağanüstü durumlara sebep olur.

3. Rüya Motifi

Klasik kültürde, halk inançlarında yaygın olarak rastlanan rüya motifi önemli yer tutar. Eserde bu rüya motifleri, hikâyenin akışı içinde olayları birbirlerine bağlar. Bu rüyaları iki kısma ayırabiliriz:

a. Mecnûn'un rüyaları: Mecnûn eserde iki rüya görür:

1. İlk gördüğü rüyasında kendisini havuzlu bir gül bahçesinde bulur. Bahçedeki köşkten çıkan iki peri, köşkün tavanındaki güzel bir resmi Kays'a gösterir, resmin sahibini överek adının Leylâ olduğunu ve hangi kabileye mensup bulunduğunu söylerler. Kays bu resmi görür görmez Leylâ'ya âşık olur. Böylece aşk başlangıcı rüyada gerçekleşir.

915.
Turup yatdı bu endişe-yle ol mâh
Uyurken bir 'aceb düş gördi nâgâh
Görür kendüyi bir gülşen içinde
Kanuñ bir havzı var rüşen içinde

936.
Bu işkâle tahayyür diken ol mâh
Görindi kasruñ ardından be-nâgâh
İki perî urınmış şekl-i âhû
Dil alur gözleri mânend-i câdû

955.
Karârı kalmayup ol nâ-tüvânun
Nazâr saldı varup takına anuñ

960.

Göricek yârınun resmin o müştâk
Gidüp ârâmı oldu tâkatı tâk
Şu resme kıldı anı seyr timsâl
Ki her hali teğayyûr buldı fi'l-hal

2. Mecnûn, rüyada gece parlayan bir yakutu elinde tutar. Bu yakut bahçenin her tarafını aydınlatır. Bir servi ağacına konan bir sülün Mecnûn'un elindeki yakutu kaparak tekrar uçup servi dalına konar, ağzındaki mücevheri düşürür. Bu rüya Mecnûn'a korku verir ve titremeye başlar. Mecnûn uyanınca rüyayı kötüye yorar. O sırada Leylâ'nın evlendiği haberini akrabasından yaşlı bir kadından alır.

2987.
Meger bir şeb melâlet nâgehânî
Giriftâr itdi bend-i hwâba anı
Çü bâtin 'âlemine girdi râhı
Düşünde seyr kıldı bu fütuhı
K'idinmiş câygeh bir turfe bâğı
Elinde hem tutar bir şeb-çerâğı

2995.
Benâgeh ol tezerv-i âteşin bâl
Turup ol şâhdan pür hîle vü âl
Gelüp kapdı elinden şeb-çerâğın
Füzân itdi garîbün dille dâğın
Çün ol gevher nasîb oldu tezerve
Yine pervâz kıldı şâh-ı serve
Konarken şâha ol murğ-ı münevver
Sevişüp kaynagından düşdi gevher

2999.
Dil-i Mecnûna korhu virdi bu hwâb
Vücûdı tutdı gamdan lerce vü tâb

b. Leylâ'nın rüyaları:

1. Leylâ bir gece rüya görür, rüyasında yakışıklı bir genç ona bir deste gül verir. Gülleri koklar koklamaz hiç tanımadığı ve ismini dahi bilmediği bu gence âşık olur.

1047.
Meger bir gice yüz nâz-ıla ol mâh
Uyurken bir 'aceb düş gördi nâgâh
Ki kopup çarhdan mâh-ı cihân-tâb
Özini kıldı bundan yaña pür-tâb
Gelürek oldu bir gün yüzlü mahbûb
Ruhı gül hâli fülful gâbğabı tûp

1056.
Gelüp Leylânun ol serv-i semen-ber
Eline sundı bir deste gül-i ter

1059.
Kohuladı çü gül destesin ol hûr
Zarûrî düşdi bâğ-ı sabrdan dûr

2. Hikâyeye son veren Leylâ'nın ikinci rüyası şu şekildedir: Sonbahar mevsiminde Leylâ bir gece rüyasında Mecnûn'un öldüğünü görür. Uyanınca gördüğü rüyayı düşünerek hastalanır ve bir süre sonra da vefat eder.

Hezârân şîve vü nâz-ile bir şeb
Yatup uyhuya vardı ol şeker-leb
Düşünde gördi ol dildâr-ı mevzûn
Ki ölmüş fûrkkat ü derd-ile Mecnûn

4950.
Bu hwâbuñ ıztırâbından be-nâgâh
Uyandı zâr u lertzân ol niger-hwâh

4975.
Eger nûş eylese âb-ı hayâtı
Gidermez andan âsâr-ı memâtı
Vücûd gördi kitdi sıhhati terk
Ziyâde oldu anda 'illet-i merg

4. Kız isteme, dünürücü gönderme:

Babası Mecnûn'un aşk sebebiyle tutulduğu delilikten, ancak Leylâ'ya kavuşarak kurtulacağını düşünür. Mecnûn'un babası kabilesinin ileri gelenlerinden bazılarını

seçer, Leylâ'yı babasından istemeye gider. Leylâ'nın babası gelenleri iyi karşılar. Mecnûn'un babası geliş sebeplerini belirtir ve Leylâ'yı babasından ister. Leylâ'nın babası "Halk deli diye oğlunu ayıplar, deliye benim kızım lâıyk değildir" diye cevap verir. Larendeli Hamdî'nin "kız isteme" ile ilgili olarak naklettikleri, bugün için de geçerli hükümler taşır.

1780.

*Katı dîvânedür ol yâve-güvün
Nişân-ı sengidür tıflân-ı kâyuñ
Delüdü kendüye 'aklı degül yâr
Görünür baña bu işden üküş 'âr*

1789.

*Degüldür lîk bunuñ gibi iş sehl
Kişi ferzendine kıymak olur cehl
Nedür şekk ile nûş-i zehr kılmak
Kişi kendin el içün kahr kılmak*

Hikâyede bir diğer kız istemeyi İbni Selâm'da görüyoruz. İbni Selâm da Leylâ'nın evine dünürcü gönderir. Leylâ'yı babasından isterler. Ancak Leylâ'nın babası, kızının henüz küçük ve zayıf olduğunu söyleyerek, İbni Selâm'ı kızının nişanlısı olarak kabul eder. Bir süre sonra evlendireceğini vaat eder.

1958.

*Çün ol meh-peykerün vasfın işitdi
Karârı kalmayup ârâmî gitdi*

1963.

*Dürişüp çâre isterdi dem-â-dem
Ki varup 'âkıbet gönderdi âdem*

1971.

*Hem işidüp anası bu hitâbı
Kabûl idüp şeh virdi cevâbı*

972.

*K'o la'le gerçi lâıykdur bu gevher
Velikin gençirekdür dahı duhter
Egerçi nâzenîndür dil-sitândur
Dahı tâzedür ammâ nâ-tüvândur
Pes eyle virdiler peyke cevâbı
Ki hûş gördüñ bu 'akd-ı müstetâbı*

1975.

*Bugünden nâm-zâd olsunlar anlar
Soñıucı ber-murâd olsunlar anlar
Nasîb eyledi ise Hak tebârek
Yakında ola bu 'ors-i mübârek*

Leylâ, İbni Selâm'la düğünün gerçekleşeceğini haber alınca yıkılır. Leylâ'nın susmasının evlenmeyi kabul etmiştir şeklinde anlaşılması, kızların, istenme hadisesinden sonra utançlarından susması ve teklifin kabulü olarak anlaşılma inanışından ileri gelmektedir. Leylâ'nın gelin olarak baba evinden çıkarken ağlaması da yanlış anlaşılır ve bugün de bilinen "Gelin kız hem gider, hem ağlar" düşüncesine hamledilir.

2916.

*Aña kâr itmedi ger pend-i mâder
Bırakdı şerm içine lîkin Âzer
Ki işidüp bunuñ gibi 'itâbı
Hayâdan virebilmedi cevâbı
Eyitdiler ki bu serv-i kabâ-pûş
Rızâ virdügi-çün böyle hâmuş
Pes oldı sanup ol meh-rûyı râzı
Nikâh itdi vü turdı gitdi kâzı*

5. Ziyafet Verme Motifi

Arap toplumunda, özellikle kabile geleneğinde "kerem", misafire ve yolcuya ikramda bulunma çok önemlidir. Bu durum Kays'ın babasında, gerek Leylâ'nın babasında gerek de Nevfel'de görülür.

a. Mecnûn'un babasında bu motif üç defa görülür:

1. Çocuk sahibi olunca kabile halkına hazineleri saçar ve ikramlarda bulunur.

801.

*Hazîne kapusın açup atası
Şu deñlü dökdi zer kim yok kıyâsı
'Arab resmince çekdüirdi ta'âmı
Konakladı kamu hâsı vü 'âmı*

2. Kays'ın sünnetinde bütün kabileleri davet edip, ziyafet verir.

822.

*Anası diledi kim sünnet ide
İlinüñ uluların da'vet ide*

836.

*Bu resme kırk gün ol mîr-i eşref
İli in'âm-ıla kıldı müşerref*

3. Leylâ, Kays'ın kabilesine av bahane-siyle arkadaşlarıyla geldiğinde onlara da büyük bir ziyafet verir ve onlara güzel bir çadır tahsis eder.

1595.

*Meger kim ârzû-yı vasl-ı Mecnûn
Heves virdi be-ğâyet aña bir gün*

1598.

*Şikâra giderem diyü idüp ad
Yüzin sahrâya tutdı nitekim bâd*

1604.

*Bu resme nâz-ıla ol mâh-ı tâbân
İrişdi kavm-i Mecnûna şitâbân
Çü gördiler kudûmın Kays hayli
Cevâhir saçdılar pâyına hayli
Yakın yirde sarây-ı pâdişâha
Vatan düzdiler ol çeşmi siyâha
Üküş ta'zîm-ile kondurdılar hem
Dil-i Leylî safâdan şâd u hurrem*

b. Leylâ'nın babasında bu motif iki defa görülür:

1. Kays'ın babası ile akrabaları, Leylâ'yı Mecnûn'a istemeye geldiklerinde Leylâ'nın babası ziyaretin sebebini bilmeden önce onlara ziyafet verir.

1721.

*Varalum isteyelüm ol nigârı
Nasîb itmiş ola kim beyle bârı*

1723.

*Bu yaña kavm-ı Leylî oldı âgâh
Ki gelür bir cemâ'at tutuban râh
Biri birine eylediler i'lâm
Ki mihmândur gelen idelüm ikrâm*

2. İbni Selâm Leylâ'yı istemeye geldiğinde gelinin babası olarak ona da çok şahane bir ziyafet verir. Ayrıca da üç gün misafir eder. Bu üç günlük misafir etme motifi, bilindiği gibi İslâmî kültürden kaynaklanmaktadır.

2862.

*Varup buluşdılar İbn-i Selâma
Gelüp kondurdılar bir hoş makâma
Katı 'izz ü ri'âyet eylediler
Temâm üç gün ziyâfet eylediler
Çün irişdi müsâfirlik temama
Safâ virdi sükûn İbn-i Selama*

c. Nevfel'de bu motif bir defa görülür. O da Mecnûn'la tanıştıktan sonra ona verdiği ziyafettir. Ayrıca da onu üç ay misafir eder.

2035.

*Çü bildi hâlini Mecnûnuñ ol hân
Didi kim boynuma farz olsun el-ân*

2038.

*Okuyup rıfk-ıla yanına anı
Bile bir sofradan yidürdi nâmı*

2112.

*Katı ikrâm iderdi Nevfel-i hân
Tutardı nâz-ıla anı hezârân*

2114.

Bu resm-ile üç ay mikdârı bunlar
Safâ vü 'işret itdiler mukarrer

6. Kadınların Yas Tutmaları Motifi

Eserde Arap toplumunda pek yaygın olan yas tutma motifi iki defa görülür:

1. Leylâ'nın kocası öldükten sonra iki sene matem tutar. Bu iki yıl içerisinde evden dışarı çıkmaz. Leylâ, bu matem bahane edip Mecnûn'u hatırlayarak serbestçe ağlar ve siyahlar giyer.

4612.

Firâkıdan turup zevcinü ol mâh
Kara giydi vü kıldı nâle vü âh
Ger oldı gitmesinden gönli sâkin
Eri öldüğine incidi likin

4615.

İle karşı becid aşıp erini
Yolar Mecnûnı için saçlarını
İdüp zevci vefâtını bahâne
Kılar feryâd-ı gamdan yâna yâna

4619.

'Arabda ol zamân bu idi kânûn
K'eri fevt olduğundan soñra hâtûn
İki yıl kimseye göstermeyüp yüz
Otururdu evinde gice gündüz
Diledüğince kılarıdı fiğanı
Kimesne men' idebilmezdi anı

2. Leylâ öldüğünde annesi toprağı avuçlayıp başına koyarak ağlar, siyahlar giyer ve saçını başını yolar.

5051.

Kızını kim bu resme gördi mâder
Başına ol zamân san kopdı mahşer
Kara giydi vü gözden dökdi bârân
Nitekebr-i siyâh-ı nev-bahârân
Açup başını mânend-i semen-zâr
Saçını yıllere virdi semen-vâr
Kızını hasret-i zülûf ü ruhunda

Niçe saç bölme çâk itdi ruhında

5059.

Fiğân idüp başına koydı toprak
Vücûdın lerze tutdı hem-çü yaprak

Leylâ öldüğünde kabilesinin kadınları de toprağı avuçlayıp başına koyarak ağlarlar ve siyahlar giyerler:

5064.

Arab dilberleri yırtup yakayı
'Azâ için giyindiler karayı
Siyeh câme-yle meh-rûyân-ı dil-sûz
Misâl-i şem'idiler mâtem-efrûz
Çagırup didi hûbân-ı kabîle
Dirîğa gitdi ol sero-i cemîle
Yakasın çâk idüp hem-çün gül-i ter
Kesüp atdı saçın her mâh-peyker

7. Adak Adama Motifi

Larendeli Hamdî'de Mecnûn'un babası ona sahip olmak ve onu iyileştirmek maksadıyla adaklar adar ve kurbanlar keser.

747.

Kılarıdı nezr ü kurbân u 'atâlar
İderdi çok tazarru'lar du'âlar

1884.

Varınca Ka'be kapısına ol pîr
Kefinden gevher ile toldı yir yir
Yol üzre şol kadar saçdı zer ü dür
Ki itdi dâmenini her gedâ pür

8. Kehanet ve Sihir

Hikâye bir kehanetle başlar. Oğlu olmayan Arap emîri, bir abdâla rastlayınca abdâl ona bir ayva verir ve "Bunu ye, bir oğlun olacak; fakat aşk onu serseri edecek" der.

764.

'Acibü's-sekl bir abdâldur ol
Yüzine yir yir eylemiş yaşı yol

777.

Nedür gördükde şâhuñ bildi hâli
Derûnında murâdı vü hayâlî
Eline sundı bir ayvâyı fi'l-hâl
Giderdi şâhdan eyvâyı fi'l-hâl

780.

Bu tâze mîveden ger bû alasin
Muhakkak bil ki nevmîd olmayasın
Çün irişdi saña bu mîve-i hûb
Yakınlarda bir oğluñ ola mahbûb
Velî 'ışk anı ser-gerdân idiser
Katı şûrîde vü hayrân idiser

Mesnevide kahramanların bazen, sihirlerle de ümit bağladığı görülür. Mecnûn'un babası, oğlunu iyileştirebilmek için her yolu dener. Onu bir Pîr'e götürür. Pîr ona "Leylâ'nın ayağının bastığı topraktan alıp oğlunun gözüne sür; Leylâ'nın köpeğinin boynundan bir parça kıl koparıp oğlunun yakasına tak" diye tavsiyelerde bulunur. Fakat Mecnûn iflâh olmaz.

1850.

Dilerseñ k'olmaya anuñ çeşmi giryân
Çeküp çâk itmeye her dem giribân
Gubâr-ı makdeminden dilberinüñ
Çek iki çeşmine ol 'ışk erinüñ
Hem ol kûyuñ bir iti gerdeninden
Getür oğluña bir pâre resen sen
Giribânına dik ol rîsmânı
Ki ceybin çekmeye sakınup anı

1855.

Göziniñ yaşı derhâl oldı nâ-yâb
Hazerden kim yumaya sürmesin âb
Getürüp rişte-i ma'hûddan hem
Giribânına anuñ dikdi muhkem
Pes andan soñra ol miskîn-i güm-râh
Yakasından elini kıldı kûtâh

9. Uğurlu ve Uğursuz Saat İnancı

Mecnûn'un babası, Leylâ'yı oğluna uğursuz bir saatte istediği için teklifi reddedilir. Bu hurafe hiç şüphesiz, mitlerin insanlara hâkim olduğu devirden kalmıştır. İnsanlığın en karanlık devirlerinden itibaren şekil değiştirerek yaşar. En modern insanın bile bu hurafe ve karanlık unsurları, şahsiyetinin en iç liflerinde mukaddes bir emanet gibi taşıdığı bir gerçektir.

1727.

Biri biri-yle oldılar mülâkat
Meger kim ol dem-idi nañs-i evkât
Bunu virdi netîce ol sâ'at-i şûm
Ki ol iki bir birinden oldı mahrûm

Larendeli Hamdî'nin

Eserinin Değerlendirilmesi

Larendeli Hamdî, eserini daha önceki Leylâ ve Mecnûn mesnevilerini göz önünde bulundurarak meydana getirmiştir. Genellikle onlarda geçen bütün motifleri almıştır. Eserde olayların derece derece ve planlı bir şekilde geliştirildiği tahkiyede eksik bir nokta bırakmamaya gayret edildiği görülmektedir. Olayların sıralamasında öncelikle Nizâmî'ye takip ettiği anlaşılmaktadır. Hikayenin gidişatına dikkat edildiğinde bütün olaylar arası ilişkilerin oldukça kabul edebilecek bir biçimde kurulduğu görülmektedir. Şair eserindeki bütün ayrıntıların gerçek hayata yakın şekilde olmasını sürekli göz önünde bulundurduğu halde eserindeki "Abdâl'ın ayvası" motifi gibi efsanevi bir unsurlar da zikretmektedir. Eserdeki kış, bahar ve savaş tasvirlerde şair olağanüstüdedir. Kişilerin vasıflarını, endişe ve heyecan hallerini hikayedeki "Abdâl, koca karı, dilenci kadın ve cadı karı" gibi kişilerden hiç birini ihmal etmeden yansıtmaya önem verdiği görülmektedir. Larendeli Hamdî, eserinin başında söylediği bu beytiyle

3191.

*Ne ben Mecnûnam u ne Leylâ cânân
İkimüz bir ten ü bir cânuz el-ân*

eserini tasavvufî bir bağlamda yazıldığına dair ilk işaretlerdir. Ayrıca da "Der Hatime-i Kitâb"da bazı tasavvufî terimlerden bahsederek eserini tamamlamıştır. Larendeli Hamdî, Leylâ ve Mecnûn'un hikayesinin doğduğu Arap edebiyatındaki bedevî hayata ilişkin motifleri açıklayarak hikayede çöl ve çadırdan başka belli Arap motifi bırakmamıştır. Hamdî, ondan öncekilerden istifade ettiği için Türk edebiyatında yazılan Leylâ ve Mecnûn'lara göre daha zarif ve nükteli motifler de ilave etmiştir. Kullandığı çeşitli motifleri sayesinde eserini şahsî olduğu söylenebiliriz. Larendeli oldukça mâhir bir şair olduğunu söyleyebiliriz.

Hamdî diğer şairlerden aldığı motiflerini kendi potasında eritmiş olmakla birlikte bazı motifler arasında da bağ kuramamıştır. Bu durumda "Der İhtilaf-i Rivayet" başlıklı kısım açar ve istediği diğer motifi de aktarır.

Eserde bazı motifler arasında bir ahenk bozukluğu görünmektedir. Örnek olarak, hikayenin geçtiği yer Arap sıcak çölü olmasına rağmen, Hamdî eserinde kış tasviri ve Leylâ'nın av bahanesiyle evden çıkıp bu karlı havada Mecnûn'a gitmesi motifi dikkat çekmektedir.

Larendeli Hamdî, Nizâmî'de olduğu gibi eğitici unsurlara yer vermiştir. Şair üslubu canlı ve renklidir. Tasvirleri özellikle rüyalar, bahar, kış ve savaş tasviri başarılıdır.

Eserde ve tahkiyede gördüğümüz bazı eksiklikler de vardır. Onları şöyle sıralayabiliriz:

1 Şair Mecnûn ile Leylâ'nın değişik vesilelerle birleştirmektedir. Bunların başlangıç sahneleri çok başarılı bir biçimde hazırladığı halde ayrılış sahneleri aynı seviyede değildir.

2 Leylâ'nın son rüyasında Mecnûn'u ölmüş gördüğü halde onunla ilgili olarak annesine vasiyette bulunması da kapalı kalmaktadır. Şair ya bu rüya zikr etmemeliydi, ya da Leylâ'nın bu rüyaya inanmadığı fakat elinde olmadan hastalandığını ve Mecnûn'un kesin hayatta olacağını düşünerek vasiyet ettiğini dile getirerek konuyu yerine oturtmalıydı.

Larendeli Hamdî, diğer Türk şairleri gibi Nizâmî'nin kullandığı vezne uyarak eserini "mefâ'ilün mefâ'ilün fa'ülün" vezninde yazmıştır. Hamdî'nin eseri "5441" hacım bakımından Şâhidî'den sonra Türk edebiyatında en büyük eserdir.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısında yazılan Larendeli Hamdî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevisi dil bakımından klasik Osmanlı Türkçesinin başlangıcını verir. Eserin başından itibaren dil açısından incelemeye başlarsak, görünüşte bir hayli yabancı kelimeye yer verildiğine şahit oluruz. Ele alınan beyitlerde yer yer bir mısraın Farsça tamlamalardan meydana gelmesi, yazıldığı devir icabı Osmanlı Türkçesinin yabancı kelime ve terkiplere oldukça açıldığı bir durum, eserimizde de hâkimdir. Ancak konu ilerledikçe asıl metinde bu durum, Leylâ ve Mecnûn'un en nihayet bir aşk hikayesi olması sebebi ile daha anlaşılır bir hal alır. Dilin iç ve dış tarihini ilgilendiren bu durumun yanında, Türkçe açısından bakacak olursak, eserin Eski Anadolu Türkçesi içinde yer aldığını görürüz. Ancak yine de Eski Anadolu Türkçesindeki açık ve anlaşılır durum metnimizde görülmez. Bu, daha ziyade Arapça ve Farsçadan gelen kelimelerin fazla oluşundan kaynaklanır. Özellikle şair Farsça kelime ve tamlamalara daha çok yer vermiştir. Bir gelenek icabı olarak zaten eserde, başlıklar da Farsça yazılmıştır.

Eski Anadolu Türkçesi kullanışları da devrine göre arkaik bakımdan dikkat çeker. Eserde "durur" fiili'nin geniş zamanı, "-dur, -dür" eki yanında kullanılmaktadır. İsim ve

fiil çekimlerinde Eski Anadolu Türkçesi özellikleri, imlâ olarak aynen korunmaktadır. Bu özelliklerden dolayı Larendeli Hamdî'nin dili Eski Anadolu Türkçesinin bir devamı gibi görülmektedir. Metinde düzlük ve yuvarlaklık uyumu yoktur. Bu da eserin dilinin Eski Anadolu Türkçesinin devamı olmasından kaynaklanmaktadır. Bütün bunlara rağmen şairin sanatı ve akıcı bir dilinin olduğunu belirtmek gerekir. Larendeli Hamdî'nin dil bakımından bazı tasarrufları da dikkat çeker. Örneğin (4783) beytinde görünen "kemer" kelimesi çokluk hâlinde "ekmâr", (5354) beytinde de görünen kilit kelimesinin kilitlenmiş anlamında "mükelled" şeklinde geçmesi bunlara örnek verilebilir.

Ali Nihad Tarlan da Larendeli Hamdî'nin eserini değerlendirirken şöyle söylemektedir:

"Hamdî-i Larendevî'nin lisânı oldukça pürüzlüdür. Buna rağmen şâyân-ı hayret bir kudret-i şi'riyyesi vardır. Hayâli vâsî'dir. Eseri çok yüklüdür. Hemen hemen eslafındaki bütün vakayî'i almıştır. Bunlar arasında bir irtibat-i mantıkî gözetmez. İlâve ettiği hususiyetlerle eseri biraz avâmî "masal" tarzına yaklaştırmıştır. Nizâmî'den çok tercüme vardır. Fakat bunları mâhirâne yapmıştır. Tasvir kısımları çok güzeldir. Umumiyet itibarıyla Hamdî'nin eseri ter-

cüme ile telif arasında kalmıştır ki şâir kendi şahsiyetiyle -fazla tercümesine rağmen- ikinci şıkka daha ziyâde meyletmıştır."⁶

Bilindiği gibi, Türk Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn divanı XV. yüzyıldan itibaren işlenmeye başlanmıştır. "Önceleri İranlı büyük üstadların" Leylâ ve Mecnûn vadisinde açtıkları yolu takip ederek mesnevilerini kaleme alan şairlerimiz, zamanla kendi şahsî çizgilerini yakalamayı bilmişler ve yerli edayı yansıtan güzel eserler vermişlerdir. Türk edebiyatında ismi geçen Leylâ ve Mecnûn sayısı otuzu bulmakla beraber, kütüphanelerde ve özel ellerde nüshalarına tesadüf edilenlerin sayısı yirmiyi geçmemektedir."⁸

Kendi şahsî çizgilerini yakalamayı bilenlerden en meşhûr örneği büyük şâirimiz Fuzûlî, diğer Leylâ ve Mecnûn yazarlarındaki bir hayli ayrıntıları eserine almamıştır. Buna karşılık, kendi psikolojik davranışlarını da sezmemize yardımcı olabilecek nitelikte, bazı nefis gazellere, murabalara yer vermiştir.

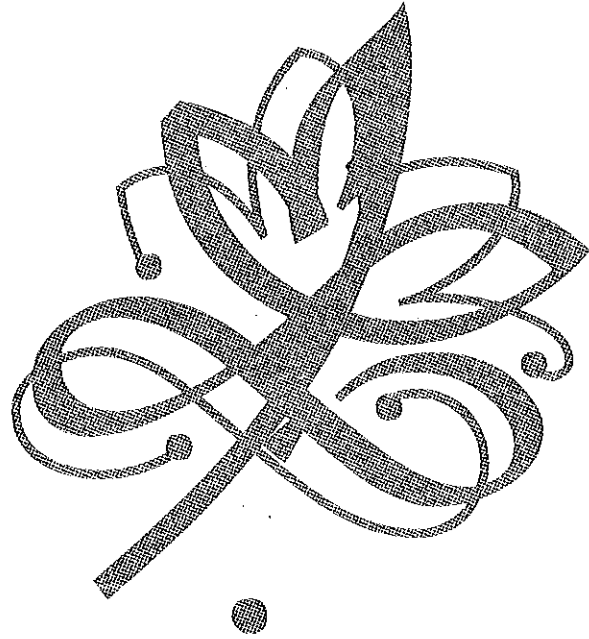
Fuzûlî, eserin sonunda, Mecnûn'u öyle bir aşamaya yükseltir ki o artık bir "veliyyullah" niteliğini kazanmıştır. Leylâ'dan arınıp Mevlâ'yı bulmuştur. Bütün ikilikler ortadan kalkmıştır. Can ile cânan birleşmiştir. Gerçek ve ebedî sevgilinin hayali bile onu yakmaya yetmektedir."⁹

⁶ Tarlan, a.g.t., s. 163.

⁷ Özellikle Nizâmî'nin eseri Türk Edebiyatında büyük ilgi görmüştür. Bu eser, birçok mesneviye doğrudan kaynaklık etmesinin yanı sıra nesir olarak da Türkçeye çevrilmiştir. Rusçuklu Attar Ahmed Ağazâde (öl. 1222/1807'den sonra) tarafından Hikâye-i Leylâ ile Mecnûn adıyla çevirilen eseri örnek olarak verilebilir. Bkz. Günay Kut, Tercüman Gazetesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar Kataloğu, c. 1, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1989, s.271.

⁸ Muhammed Nur Doğan, Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn, İstanbul, Çantay Kitabevi, 1996. s.XVI.

⁹ Abdülkadir Karahan, Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1980, s.81-83.



80 Sonrası Türk Şiirinde Geleneğe Yöneliş: Yeniden Dîvan Şiiri mi?

Yard.Doç.Dr. Nesîme CEYHAN

Gaziosmanpaşa Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Giriş Yerine

Edebî eser; ortaya çıktığı medeniyetin, tarihin, milletin, sanatkârın şuurlarını bünyesinde taşır. Her edebî eser, tüm bu unsurlarla beraber biriciktir. Sanatkâr, kabul eder yahut etmez; her eser, sanatkârın beğenerek yahut beğenmeyerek, benimseyerek yahut benimsemeyerek okuduğu metinlerin bir harmanı sayılır.

Sanatta gelenekle ilgili tartışmalar genellikle sanatkârların kendi sanat geleneklerine yaslanmaları ya da sanat geleneklerini reddetmeleri esası üzerine sürdürülür. Genelde Türk edebiyatında özelde ise Türk şiirinde gelenekle ilgili tartışmalar, yine bu düzlemde ve ağırlıklı olarak toplumun medeniyet değiştirme çabalarının peşinden değişen edebiyat anlayışları ile gündeme gelir.

Türk-İslâm medeniyetinin mahsulü olan Dîvan edebiyatı, yüzümüzü resmî olarak Batı'ya çevirdiğimiz Tanzîmat'tan itibaren gelenek tartışmalarının önemli bir unsuru olur ve günümüze kadar bu özelliğini muhafaza eder. Batılı bir edebiyat ortaya çıkarmak isteyen Türk sanatkârı Tanzîmat'tan beri bu kadim kaynağını bolca hırpalamış, yine de onu bütünüyle yok sayamamıştır. Tanzîmat Edebiyatı ile ilk kez muhtevası hırpalanan Dîvan şiiri, Servet-i Fünûn'da vezin kırılmalarını ve Fransız hayallerini tanıyacak; Millî Edebiyat'ta ise hece vezni ve sade dille karşılaşacaktır. Tanzîmat'tan sonraki süreçte eski şiir ter-

biyesi görmüş ve o lezzeti tatmış olmalarına rağmen yenilikçi şâirler, eserlerine "Dîvan" adını vermekten uzak durur. Şâirler, gazel'lerine bağımsız isimler vermek sûretiyle eski şiirden kopuşu belgelemeye çalışırlar. 80 sonrası, şiirine "gazel" adını uygun gören şâirler de eski şiire kendilerini yeniden bağladıklarını bu şekilde ifadeye çalışmışlardır.

Cumhuriyet'e kadar "eski edebiyat yanlıları" ve "yeni edebiyat yanlıları" tarafından iki koldan varlığı tartışılan Dîvan şiiri; Cumhuriyet'ten sonra Osmanlı'yı ve bir zihniyeti temsil etmesi münasebetiyle şiddetli bir "unutuluş suikastına" uğratılmıştır. Yeni Cumhuriyet, Osmanlı Devleti'ni çeşitli unsurlarıyla gündeminden çıkarırken Dîvan şiirini de unutulacaklar arasında bir köşeye bırakmıştır.

1930 yılında Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde Dîvan edebiyatı lise müfredatından kalkmalı diyerek devrinde herkesi şaşırtan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mustafa Nihat Özön; daha sonra Dîvan şiirinin Müslüman Şark'ı temsil eden eserler olması münasebetiyle yeni medeniyetin gençlerine okutulmaması lazım geldiğini söyleyen Nurullah Ataç, bir müddet sonra sözlerinden döneceklerdir; ancak vahim bir durumu da tavırlarındaki istikrarsızlıkla hissettirerek: Siyasal erk, yeni medeniyetin inşası için Türk aydınını geçmişini redde mi zorlamaktadır?

1930'da bahsi geçen kongrede Dîvan ede-

biyatının lise müfredatında kalması gerektiği üzerine yorumlar yapan Abdülbaki Gölpınarlı 1945'te Dîvan Edebiyatı Beyanındadır adlı eseri ile Dîvan edebiyatının bütünüyle karşısındadır. Gölpınarlı'nın saldırılarına bu kez Nurullah Ataç dayanamayacaktır. Aynı Gölpınarlı, 1976'da fikirlerinden vazgeçtiğini ilân edecektir¹ Cumhuriyet münevverinin bu kararsız hâli Ziyâ Paşa'nın Tanzîmat yıllarındaki kararsızlığından çok farklı görünmüyor.

Orhan Veli'nin geleneği bütünüyle reddi ile ortaya çıkan Garip Şiiri'ni, Türk şiiri geçmişine daha ılımlı bakan İkinci Yeni Kuşağı takip eder. İkinci Yeniciler kendi aralarında gelenek konusunda da hemfikir değildirler. 1970 yılında yayımladığı Dîvan'ı ile Turgut Uyar, 1968 yılında Âşıkâne ile İlhan Berk çağdaş gazel ve kasideleriyle İkinci Yeni'deki arkadaşlarının eleştirilerine hedef olmuşlardır. Cumhuriyet sonrası Asaf Hâlet Çelebi'den itibaren, Mehmet Çınarlı, Akif İnan, Ebubekir Eroğlu, İkinci Yeni'ye itirazıyla Attila İlhan ve günümüze kadar gelen Hilmi Yavuz ve Sezâi Karakoç kimi şekilde kimi ise duygu ve düşünce dünyası ile mazmunlar bağlamında geleneğin Dîvan şiirine bakan yanına tutunmuş şairlerimizdir.

1980 Sonrasında

Dîvan Şiiri Geleneğine Yöneliş

Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1980'lere gelene kadar şiir geleneğimizle ilgilenen ve şiirlerinde gelenekten işaretler taşıyan şâirlerimiz elbette mevcuttur. 70'li yıllarda, edebiyat dünyasını saran politik atmosfer ve siyasal içerikli, estetiği her geçen gün yok sayan şiirler, Türk şiirini tıkanma eşğine getirmiştir.

¹ Geleneğe bakış ve tartışmalar için bkz. Prof.Dr. Nurullah Çetin, Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri, Hece Yay., Ank., 2004. / Muhsin Macit, Gelenekten Geleceğe, Kapı Yay., İst.2005./ Necati Tonga, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Dîvan Şiiri Tartışmaları ve Gelenekten Faydalanma Üzerine", Turkish Studies, Volume 2/4 2007, (Tunca Kortantamer özel sayısı) II. S. 771-782.

İhtilâl sebebiyle toplumcu şiir, siyasal zümrelerin desteğini yitirmiştir. Bundan başka tüm dünyada sol'un hızla gözden düşmesi; Türkiye'de yeni liberalizm rüzgârının edebiyat atmosferini de etkilemesi ve farklı ideolojilerin aynı edebiyat dergileri ve ortamlarını kullanmaya başlamaları; hepsinden önemlisi tıkanan Türk şiiri için şâirlerin ve edebiyat severlerin şiir adına bir bilgilenme, donanma ihtiyacı hissetmeleri 80 sonrası şiirin yeni bir hamle yapmasına imkân sağlamıştır.

80 sonrası şâirlerin yetişmesinde devrin edebiyat dergileri önemli bir fonksiyona sahiptir. 1983 yılında harekât sonrası ilk şiir dergileri belirir: Körfez, Yaşam İçin Şiir ve Üç Çiçek. Bu üç dergi de kadrolarındaki geniş şâir yelpizesiyle ve şiir için bilgilenme gayretleriyle dikkatimizi çeker. Toplam üç sayı çıkabilen Üç Çiçek dergisi, şiiri merkeze alan Türkiye ve dışında, ideolojisi birbirine benzer, benzemez geniş bir yelpazeden şâirle yayıma başlar. Derginin Edip Cansever, Hilmi Yavuz, Cahit Tanyol, Abdülkadir Bulut, Barış Pirhasan, Tuğrul Tanyol, Turgay Fişekçi, Erdal Alover, Haydar Ergülen, Adnan Özer, İsmail Uyaroğlu, Ali Günvar, Ahmet Güntan, Cafer Turaç, Ebubekir Eroğlu, İhsan Deniz, Mehmet Ocaktan, Ahmet Telli, Veysel Çolak, Nihat Behram isimleri ile o günlerde şiire merhaba diyen şâirlerle birlikte geniş bir şiir kadrosu vardır. Metin Celâl'in Üç Çiçek için söylediği şu sözler 80 sonrası şiire bakışı da temsil eder:

"Bir ilk hayata geçmektedir. Dokuz yüz yıllık yazılı geçmişi bulunan ve en önemli geleneğimiz olan şiir birikimimiz ve bu gelenekten nasıl yararlanılacağına tartışılması gerektiğine inanılmaktadır. Şimdiye dek gelmiş geçmiş tüm yeni kuşaklar

geçmiş toplu olarak reddetmiş ve bu rahatlıkla geçmiş hakkında herhangi bir araştırmaya ve tartışmaya girişmemişlerdir. "Üç Çiçek"i çıkartanlar toptan reddetmek yerine sahiplenmek ve sahiplendikleri geleneğin tüm kılcal damarlarına girerek sarsmak arzusundadırlar. Bu tavır da Türk şiiri için bir ilktir." (Celâl, 1999, s.108)

1984'te Yeryüzü Konukları ve Poetika yayıma başlar. Poetika, Batı şiirinin tanıtımında yoğunlaşır. Bu dergilerde Türk şiiri ve Batı şiiri hakkında kavranmadan iyi şiir yazılamayacağının altı çizilir.1985'te yayımlanan Broy ise toplumcu şiir + gelenek + modern şiir üçlüsüne vurgu yapar. Şiir Atı (1986), Türk şiirinde gelenek meselesini detaylarıyla incelemeye açan, geleneğini tanımayan bir şiirin var olamayacağını ilan eden, gelenek noktasında en keskin tavrı sergileyen dergidir. Şiir Atı, yedi yıl gibi geniş bir zaman diliminde yedi kitap dergi yayımlamıştır.

Derginin 3. Kitabında (Nisan 1987), ilk iki şiir Mevlâna ve Nabî'den alınan iki gazeldir. İlerleyen sayfalarda Tanpınar'ın şiirine dair, Ali Günvar, Haydar Ergülen, Enis Batur ve Vural Bahadır Bayrıl'ın yazıları vardır. Dönem için en ilginç olan ise "gelenek ve Kuran" arasındaki ilgiye değinilmesi ve Kur'an'ın Ali Günvar tarafından yapılan şiirsel tercümesine yer verilmeye başlanmasıdır.

1986'da Edebiyat Dostları, 1988'de Albatros, 1989'da Ayır/m! Ve Fantik 80'lerin diğer şiir dergileridir. 1990'ın şiir dergileri ise yayıma başlayış sıralarına göre; Olmaz!, Geniş Zamanlar ve Sombahar'dır.

Geniş Zamanlar, 1980-1990 yıllarının Şiir Atı'ndan sonra en önemli şiir dergilerinden biridir. Dergi, şiir öğreticiliğini öne alır ve şairi besler. Üç sayı yayımlanmıştır ve "Gerçeklik ve Gerçekçilik", "Şiir, Modernizm, Postmodernizm" ile "Şiir ve Gelenek" sayılarıyla Türk şiirine önemli kapılar aralamıştır.

Sombahar, 80 sonrası Türk şiirinin ve şâirlerinin prototipi sayılabilecek bir yapıya sahiptir. Şiirin problemleri, şiir teorisi üzerinde yoğunlaşır. Sombahar, ayakları Türk şiir geleneğini iyi kavramış bir zeminde, modern şiire kapısı açık, şiir üzerine düşünen ve şiir öğreticiliği yapan doyurucu bir dergidir.

Görüldüğü gibi 80'den sonraki ilk on yıl bilhassa şiir dergileri kanalıyla şiir severler ve şiir yazacaklar için yoğun bir bilgilenme ve donanma imkânı oluşturmuştur. Aşağıda şiir kitaplarında yaptığımız taramalarla örneklendirdiğimiz şiirlerin benzerleri yukarıda anılan dergilerde amatör ve profesyonel şâirlerin kaleminden denenme sahası bulmuştur.

80'den sonraki gelenek algısı sadece Dîvan şiirine yönelik olmamış, Dîvan şiiriyle birlikte halk şiiri, Batılı şiire yöneldiğimiz yıllar, Cumhuriyet devri şiiri, İkinci Yeni, yani toptan bir şiir geleneği olmuştur. Ve yeni şiir, uzun bir zamandan sonra kökleriyle barışmıştır.

80 öncesindeki şiirlerinde geleneği önemseyip 80 sonrasında da şiir vadisinde bulunan şâirlerimizden Attila İlhan, 80'den sonra yayımladığı kitaplarında yıllardır gençlere tavsiye ettiği eski şiir rüzgârını daha belirginleştirmiştir. Elde Var Hüzün (1982) ve Korkunun Krallığı (1987)'nda her bölüm başında Dîvan şiirinin şöhretli beyitlerinden biri bulunur. Şâir, iki eserinde de "rubaiyyat" ve "serbest gazeller" adlı bölümler oluşturmuştur. Büyük harf kullanmayan şâir, Osmanlı şiiri ve mûsikisinden ses taşımaya özen göstermiş görünüyor.

diyalektik gazel

büyük bir şaşaadır ölüm

ebrûlu nurlarla gelir

öyle bir yanardağdır ki öfkesi

mutantan destur'larla gelir

karşıtıyla yüklüdür her şey

mutlak çözümlerden vazgeç

*tartışılmaz mükemmellikler
en gizli kusurlarla gelir*

*sen sen ol korkma karanlıktan
dik ışık çekirdeklerini
çünkü en berrak sular bile
en yağlı çamurlarla gelir*

*nasıl doğmakla başlarsa ölüm
ölmekle başlar öyle hayat
bil ki dünyayı sarsan sıçramalar
birikmiş şuurlarla gelir
(İlhan, 1987, s.63)*

Burada Hilmi Yavuz'u bilhassa 90'lı yıllarda yetiştirdiği öğrencileri ve Dîvan şiirinden harf oyunlarını şiire taşıyan yanı sıra; ses, sembol ve imaj dünyasından modern şiire aktardıklarıyla anabiliriz. Sezâî Karakoç, dîni edebiyat geleneğinden hareketle münacat ve na'te yaklaştığı gibi gazel, kaside, rubai isimli şiirlere de yer vermiştir. Karakoç, 1980'de yayımlanan Leylâ ile Mecnun adlı mesnevîsi ile geleneğin önde hikâyelerinden birine yeni bir nefes kazandırır. Akif İnan ve Mehmet Çınarlı, 80 öncesi ve sonrasında Dîvan geleneğini şekil ve muhtevasıyla bütün hâlinde şiirlerine taşımışlardır.

İsmet Özel, Bir Yusuf Masalı (2000) ile Karakoç gibi modern mesnevînin kapılarını aralayarak; Ataol Behramoğlu da çoğu dergi sayfalarındaki "gazel"leri ile 80 öncesi Dîvan şiiri geleneği ile bağ kurmayan; ancak daha sonra geleneği yakalamaya çalışan isimlerdir. İsmet Özel, geleneği bu eserinde içselleştirmişken; Ataol Behramoğlu, "gazel"lerinde sadece "gazel" adına ve beyit esasına dikkat etmiştir.

80 sonrası Türk şairlerinde Dîvan şiirine yöneliş üç şekilde gerçekleşir: a- Osmanlı/Türk tarihine, Dîvan şiiri muhtevasına yöneliş. b- Dîvan şiiri şekillerine yöneliş. c- Şekil ve muhteva bakımından

bütün hâlinde Dîvan şiirine yöneliş.

a- Osmanlı/Türk tarihine, Dîvan şiiri muhtevasına yöneliş:

Murathan Mungan, 1981'de yayımladığı ilk şiir kitabı Osmanlıya Dair Hikâyât ile dikkatleri üzerine çeker. Otuz Kıssa'dan oluşan kitap, tarihin sahiplenilişini gösterir. İsyânların, cülusların, İkinci Mahmud'un, Hayyam'ın, Nedim'in, kutsal kitapların, peygamberlerin, Osman Gazi'nin, Üçüncü Selim'in, Sultan Reşad'ın anıldığı "Kıssa" adlı şiirler, Mungan'ı henüz 80'lerin başında farklı bir şair olarak gündeme getirir. Bir söyleşide: "İlle de kendimi bir şey gibi hissetmem gerekiyorsa -kendi ailemde zaten dört ayrı millet kaynaşmış bir tek benim varlığında- kendimi Osmanlı hissediyorum demek daha doğru geliyor bana. Çünkü altı yüz yıllık bir yerden kimlik bulmakla yetmiş yıllık bir yerden kimlik bulmak arasında şahsiyetimi ve var oluşumu zorlayan ciddi bir tercih dayatıyor bana." (Mungan, 1994) diyen Mungan, kendi kimliğini ifade ederken şiirinin de kimliğine dair ipucu verir. Dîvan şiiri, Osmanlı medeniyetinin mahsulüdür ve biri ile kurulan bağ, diğerini de beraberinde getirmiştir.

Murathan Mungan'dan biraz daha başka bir kaynak arayışı da aynı dönemde Lâle Müldür'ün şiiri için söz konusudur. Şâirin 1994 yılında yayımlanan Buhurumeryem adlı kitabı Kur'an, Tevrat ve İncil'e yaslanmış kutsal metinlerin atmosferini arayan bir eserdir. "Müldür'ün şiirinin kaynaklarına ve göndermelerine bakılarak, son tahlilde mistisizme dayanan, kimi zaman İslâmlık'ın, kimi zaman da Hıristiyanlık veya Musevilik'in mistik-metafizik kültüründen beslenen bir şiir olduğu söylenebilir. Dönem içerisinde Müldür, bazı kitaplarında Kutsal kitapların üslûbuna dayalı olarak anlatımcılığı veya simgeciliği benimsemiş, bazı kitaplarında ise kapalı söyleyişlerle imgeci eğilim göstermiştir." (Asiltürk, 2006, s.106-107)

1998'de yayımladığı Divanü Lûgat-it-Türk adlı kitabında ise eski Türklerin, Şamanların, Hunların, Oğuzların arasında dolaşır. Bu iki şâir de muhtevadaki arayışlarına şiirlerine dîni metinleri ve tarihî taşıyarak yol bulmaya çalışmışlardır.

Burada Mehmet Yaşın'ın Işık-Merdiven (1986) adlı kitabına "Oku" adlı şiiriyle başladığını söylemekte yarar var. Mehmet Yaşın, diğer bazı şiirlerinde de ayetlerden alıntılar yaparak metinlerarası tavrıyla modern şiire yeni bir açılım getirmiştir.

Hayati Baki ise Usulca ve Yeğnik (1996)'te kitabın "eski zaman insleri, aşklar" adlı son bölümünü geleneğin hikâyelerine ayırmıştır: "gülizâr", "mecnun", "yusuf", "hâbil", "nesimî", "meryem", "azra", "ya'kub".

*yusuf
imdi her yanı kuyu olan bir suda
çoğalan bir güzelliği acı*

*imdi bir suyun kuşatılmış ağzında
sürgün gençliklerin ağıtçısı*

*imdi başka denizlerde yağmurlarda
şafağın bilinci göğün sancısı*

*imdi zindanların hüsnüyusufu
(Baki, 1996, s.71)*

Şiirlerinde büyük harf kullanmayan Hayati Baki, adı geçen şiirlerde modern içerik ve serbest vezin kullanmıştır.

Burada Dîvan geleneğinin tasavvuf düşüncesine ve göndermelerine hakim bir isim olan Ali Günvar'ı anmak gerekir. Ali Günvar, modern şiire dahil ettiği tasavvufi imgelerle arayış yaşayan Türk şiirine yeni bir açılım sağlamıştır.

b- Dîvan şiiri şekillerine yöneliş:

80 sonrası şairlerden bir bölümü şiirlerinde Dîvan şiirini hatırlatacak şekilde adlar kullanmakla ve beyit esaslı şiirler kur-

makla yetinmişlerdir. Bu şiirlerin bir kısmında "gazel" başlığı dışında Dîvan şiirini düşündürecek hiçbir özellik görülmezken, bir kısım şiirlerde "gazel" in beyit esasına ve son beyitte şâirin isim anma geleneğine uyulduğu da görülür.

Ahmet Erhan, Çağdaş Yenilgiler Ansiklopedisi'nde (1997), kitabın başına Nefi'den bir beyit almıştır. Kitapta yer alan "Bağlar Gazeli" (s.94) adlı şiir, sadece ismiyle bir gazeli hatırlatır. Serbest ölçüde yazılmıştır. Şâirin Öteki Şiirler (1993) adlı kitabında da "Bağlar Gazeli" (s.106) adlı bir şiiri vardır ve dört beyitten oluşan şiirde kafiyeleniş gazel formuna uymazken, son beyitte şâirin adını tekrar ettiğini görürüz.

Metin Altıok'un Süveydâ (1991) adlı eserinde bir bölümün adı "gazeller"dir ve şâir bu bölümde "Zamanlı Gazel", "Kuşlu Gazel", "Zor Zamanda Gazel", "Yokuş Yolda Gazel", "Kar Altında Gazel", "Kana Gazel", "Doğuya Gazel", "Kalana Gazel", "Azalan Ömre Gazel" isimli şiirlere yer vermiştir. Şekil olarak gazel formuna uygun olan bu şiirlerde son beyitte şâirin adı tekrar edilmiştir. Şâirin bu tarzı önceki kitaplarında denemediğini söylemeliyiz:

ZAMANLI GAZEL

*Kendini yollara vurdun, değişen çevreye
kandın bir zaman*

*İçinde dönenen başıbozuk sıkıntı geçer sandın
bir zaman*

*Donmuş kentlerden geldin, sen bu kavruk
yangın yerlerine*

*Ürperen yalnız yüreğini kızgın gurbete
bandın bir zaman*

*Düşündün geceler boyu, peşinden gelen
tekinsiz geçmişini*

*Gönlündeki göçük aşkın oduna için için
yandın bir zaman*

Sonunda gide gide, adına uygun düşen yalnızlığın kondun

Yorgun bedeninde zamana karşı çırpınan candın bir zaman

Üzülme altıok metin, hüznlerle geçen tarazlanmış ömrüne

Sen yoğun sis içinde sesi duyulan uzak candın bir zaman

(Altıok,1995, s.144)

Burada Osman Sarı'nın Şiirler (1995) adlı kitabının "Bir Savaşçıdır Kalbim" adlı bölümünde beyitlerle kurulmuş, gazel kafiyesine uygun "gazeller"ini zikretmeliyiz: "Bir Leylâ Gazeli", "Bir Gelişe Övgü", "Kurşun Gazeli", "Senin Gidişine Bir Gazel Denemesi", "Kırgın Gönül Gazeli", "Taş Gazeli". Şâir, şiirlerinin son beytinde adını tekrar etmez. Altıok'ta olduğu gibi Osman Sarı'nın şiirlerinde de aruz vezni kullanılmaz.

1997'de Doğu-Batı Dîvanı'nı yayımlayan ve İtalyanca, İngilizce, Almanca, Flemenkçe, Farsça ve Fransızcaya da şiirleri çevrilen Enis Batur, eserine "Dîvan" adı vererek geleneğin şiir kitaplarına verdiği adı kullanmış; ancak daha ileri gitmemiştir. Kitap kendi içinde "Grî Dîvan, Seferî Dîvan ve Alaca Dîvan" bölümlerinden oluşur. Kısmen benzer bir tavır Küçük İskender'in 2000 yılında yayımladığı bahname'sinde karşımıza çıkar. Dîvan geleneğinden "bah-nâme" adını alan şâir, 21. asrın şiirine sinen cinsellikle şiirlerini beslemiştir.

c- Şekil ve muhteva bakımından bütün hâlinde Dîvan şiirine yöneliş:

Osmanlı zamanından ve hayatından ayrı iken tam bir Dîvan şiiri yazılabilir mi? Şahin Uçar, Şeydâ Dîvanı'nda bunu gerçekleştirdiğini söyler. Dîvan şiirini teknik olarak bilen şairlerin denemeleri geleneğe yönelmek olarak adlandırılmak yerine geleneği sürdürmek sayılabilir. Dîvan edebiyatı öğretim üyesi Mustafa Arslan'ın

Dîvan şiirindeki tarih düşürme geleneğini ebced hesabı ve aruz vezniyle aynı tarzda devam ettirmesi buna örnektir.

Bu kısımda Beşir Ayvazoğlu'nun Şiirler (1997)'ini ve Cemâl Kurnaz'ın Bir Avuç Sevinç (1992) adı altında topladığı şiirlerini dil, şekil ve muhtevada Dîvan şiirinin devamı niteliğinde görüp öyle algılamalıyız. Her iki şâirin de modern şiir ölçülerinde şiirleri de mevcut bulunmakla birlikte Ayvazoğlu'nun kitabında "Tarz-ı Kadim Üzre Şiirler" bölümü, Cemâl Kurnaz'ın eserinde ise "Essalâ" adlı bölüm tahmisleri ve gazelleri, rubaileri ile vezin, kafiye ve diliyle Dîvan şiiri örnekleri arasında anılır niteliktedir:

GAZEL

*Güzelim yanıp tutuşmuş yanağına lâle derler
Üzerinde titreşen cevhere çiğ ü jâle derler*

*Bana sorsalar dudak la'l ü akîk ü ergavândır
Ammâ dem olur şarâb kan gibidir piyâle derler*

*Hele meh yüzün için hüsn-i hat siyeh yazılmış
Nidelim ki sâye-i zülf-i siyâha hâle derler*

*Başı türlü meyle sarhoş olanın figânı hostur
Elemim budur benim âhıma vird-i nâle derler*

*Beni böyle derd-i sevdâ ile derbeder görenler
Acı çekti rûyî zerd oldu yazık Cemâl'e derler
(Kurnaz, 1992,s.51)*

SADE KAHVE RUBÂÎSİ

*Billâhi şiir pes dedi söz geldi dize
İmrendi gönül sâhibi kim varsa bize
Yâranla bugün sohbetimiz bal gibidir
Ey kahveci, gel katma şeker kahvemize
(Ayvazoğlu,1997, s.121)*

Bu iki şâirimizden başka 80 sonrası şiir ortamında şiir kitaplarına Dîvan geleneğinde olduğu gibi "Münacat ve Na't"le başlayan şâirlerimiz de vardır. Cumali Ünal'dı Hasanbeioğlu, Bir Gecenin Şiiri (1989); Mehmet Atilla Maraş, Künyemize Aşk Yazıldı (1997); A. Vahap Akbaş, Bir Şehre Vardım (1997) adlı kitaplarına "münacat ve na't"le başlamışlardır. Bu şiirler serbest ölçülerde olup modern şiir kurallarına uygundur; ancak mistik yanı ve göndermeleriyle Dîvan şiirine yaslanmışlardır. Adı geçen şâirlerin diğer şiirleri içerisinde de çağdaş "gazeller" mevcuttur.

MÜNACAAT

*ey doğunun sahibi ve batının sahibi
ey geceden gündüzü çıkaran
ey kitabı öğreten hikmeti öğreten
inanınların velisi ey
(...)*

*ey karıncayı ve dağı ve beni
ve arzı ve göğü yaratan
gökyüzüne serpiştirdiğin yıldızlardan
çoktur günahım/biliyorum
ve çok büyüktür mağfiretin
sokaklara taşıdığım günahlardan*

*ey karıncayı ve dağı ve beni
ve günahı ve ecri yaratan
ben vaktin çocuğu
girdbâd-ı belâda fırdolayı dönen
bir kalbi siyahım
kalbimi ağ et
bir kıyamet şafağında uyanan
şu fukarayı affet
(Akbaş, 1997, s.8-9)*

Hüsrev Hatemi de münacat, na't, gazel, kaside ve rubai'ler kaleme aldığı gibi tasavvufi şiirin imgelerini kullanmaktan geri durmaz.

Burada 90'lı yıllarda bilhassa Sombahar

dergisinde hemen her sayıya "gazel"leriyle katılan Haydar Ergülen'i ve Hilmi Yavuz'un takibinde geleneği şiirine şekil ve muhteva unsurlarıyla dahil etmiş bulunan Vural Bahadır Bayrıl'ı da anmalıyız. Haydar Ergülen, Dîvan şiirinden daha baskın bir şekilde Alevî-Bektaşî halk şiir geleneğimize bağlı görünür.

TESELLİ

*"Amentü Gemisi" demir alır
ay ırmaklarına doğru*

*Anneler göl uykusundayken
çocuklar derin alınganlıklardır*

*Gece salar hayvanlarını. Biçare
harfler... Kâğıt selülozunu bırakır.*

*Âh çocuk, bilmeliydin. Ateş denizine
inmezdi mum kayık. Yazmaksa pişmanlıktır.*

*Uyandırmayınız. Uzanıp dokunamam
esrârına, çocuk ki alınganlığı camdır.
(Bayrıl, 2000,s.44)*

Sonuç Yerine

1980 sonrası Türk şâiri bütün hâlinde Türk şiiri geçmişiyle ilgilenmek yanında Batı ve Doğu şiirini de öğrenme çabası içine girmiştir. Bunda dönemin sanatçıların, iyi şiir yazabilmenin şiiri her hâliyle tanımakla ilgili olduğuna inanmalarının rolü vardır. 80 sonrası şâirler, bu mânâda dönemin dergilerinin de gayretiyle şiir donanımlarını kuvvetlendirmişlerdir.

80 sonrası şâirler, mizaçlarına ve duygu dünyalarına göre, Türk halk şiirini, Dîvan şiirini, tasavvuf geleneğini, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin temel isimlerini, kendi şiirlerini inşa ederken kullanırlar. Dîvan şiiri, aruz vezni çok sınırlı olmakla birlikte bilhassa "beyit" nazım birimi,"gazel" şekli ile şâirler tarafından denenmiştir. Bazı şâirler, bu şekil

denemelerine Dîvan şiiri muhtevasını ve çağrışımlarını da eklemişlerdir. Eski harflerin estetik algısıyla desteklenen şiirlerde, İslâm dininin kutsal kitabı Kur'an-ı Kerim ayetleri ve kıssaları da 80 sonrası şâirin dünyasına artık yabancı değildir.

Altı yüz yıllık bir medeniyetin şuuru sayabileceğimiz Dîvan şiiri, gördüğümüz kadarıyla has okuyucuyu ve şâiri etkilemeye devam etmektedir. 80 sonrası gözlediğimiz bu eğilim, yeni neslin tarihi ve kökleriyle barışının da göstergesidir.

KAYNAKLAR:

- Ahmet Erhan, Çağdaş Yenilgiler Ansiklopedisi, Bilgi Yay., Ank.1997.
- Ahmet Erhan, Öteki Şiirler, Bilgi Yay., Ank.1993.
- Ali Günvar, Eyzan, Yedi İklim Yay., İst. 1997.
- Atilla İlhan, Elde Var Hüzün, Bilgi Yay., İst.1995.
- Atilla İlhan, Korkunun Krallığı, Bilgi Yay., İst. 1995.
- Bâki Asiltürk, 1980 Kuşağı Türk Şiirinin Poetikası, Toroslu Kitaplığı, İst.2006.
- Metin Altıok, Yel ve Gül, Can Yay., İst. 1995.
- Muhsin Macit, Gelenekten Geleceğe, Kapı Yay., İst.2005.
- Sezâî Karakoç, Leylâ ile Mecnun, Diriliş Yay., İst. 1997.
- İsmet Özel, Bir Yusuf Masalı, Şûle Yay., İst.2000.
- Hüsrev Hatemi, Bütün Şiirler, Dergâh Yay., İst. 1990.
- Küçük İskender, Bahâne, Om Şiir, İst.2000.
- Enis Batur, Doğu-Batı Dîvanı, YKY, İst.1997.
- Hayati Baki, Usulca ve Yeğnik, Ekin Yay., Ank.1996.
- Mehmet Yaşın, Işık-Merdiven, Adam Yay., İst.1986.
- Osman Sarı, Şiirler, İz Yay., İst. 1995.
- Cumali Ü. Hasannebioğlu, Bir Gecenin Şiiri, Yazı Yay., İst.1989.
- A. Vahap Akbaş, bir şehre vardım, Beyan Yay., İst.1997.
- Mehmet Atilla Maraş, Künyemize Aşk Yazıldı, Timaş Yay., İst.1997.
- Cemâl Kurnaz, Bir Avuç Sevinç, Ofset Repromat, Ank.1992.
- Beşir Ayvazoğlu, Şiirler, Ötüken Yay., İst.1997.
- Vural Bahadır Bayrıl, Melek Geçti, Can Yay., İst.2000.

Murathan Mungan, (Söyleşiyi yapan: Yelda), "Milliyetçilik Travesti Bir Kavram", Express, Nu: 44, 26 Kasım 1994.

Murathan Mungan, Osmanlıya Dair Hikâyât, Metis Yay., İst.1995.

Lâle Müldür, Buhurumeryem, Metis Yay., İst.1993.

Lâle Müldür, Dîvanü Lûgat-it-Türk, Metis Yay., İst.1998.

Metin Celâl, Yeni Türk Şiiri, ("Yıllar Sonra Üç Çiçek'le Beraber"), Çizgi Yay., İst. 1999.

Nurullah Çetin, Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri, Hece Yay., Ank., 2004.

Necati Tonga, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Dîvan Şiiri Tartışmaları ve Geleneğe Faydalanma Üzerine", Turkish Studies, Volume 2/4 2007, (Tunca Kortantamer özel sayısı) II. s. 771-782.

Fuzûlî'nin Bir Beyti Üzerine

Osman Fikri SERTKAYA

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

- I -

1962 yılında lise birinci sınıf öğrencisi idim. Edebiyat dersine yardımcı kitap olarak İş Bankası tarafından yayımlanan Fuzûlî. Türkçe Divan' ile Abdülbâki Gölpinarlı'nın Fuzûlî Divân² adlı eserlerini almıştım. Yazın da Sahhaflar Çarşısı'nda Muzaffer Esen'in Şarkın En Büyük Şairleri: Fuzulî³ adlı risalesini 25 kuruşa satın alıp dikkatlice okudum. Yazar Fuzulî hakkında şöyle diyordu:

"Fuzulî aramızda hâlâ yaşıyor ve daha yaşıyacaktır da, fakat Fuzulî'yi bugün dünkülerin tanıdığı gibi tanıyoruz dersek yalan söylemiş oluruz. Çünkü bugün dilimiz Fuzulî'nin kullandığı dil değildir, o dilin bir çok kelimeleri Türkçede anlaşılabilir olmuştur. Fuzulî'nin şiirlerini yazdığı aruz vezni artık veznimiz değildir. Fakat aruzu öğrensek, Fuzulî'nin kullandığı kelimeleri bilsek yine Fuzulî'nin dilini kolay kolay anlayamayız; zira bu dili anlamak o devrin bütün ilimlerini bilmek demektir. Buna iki misal verelim: Fuzulî:

*Benim hep çektiğim âlâmı Bairın sırtına
oursan*

*Çıkar küffar cehennemden, bütün ehl-i
ikap oynar*

diyor. Bu iki mısraı bugünkü dile şöyle çevirebiliriz: "Bütün çektiğim elemeleri devenin sırtına

yükleseler, kâfirler cehennemden çıkar ve günah sahipleri oynar."

Bu tercüme yine manasız kalır. Zira bu mısraları anlamak için şunu bilmek lazımdır. Bir âyet-i kerimede Cenab-ı Hak kâfirlerin cehennemde ebedi kalışlarını "onlar devenin iğne deliğinden geçtiği gün azaptan kurtulacaklardır"la anlatıyor.

Fuzulî bu münasebetten istifade etmek isteyerek şairlere mahsus zarif bir mübalâğa ile şunu anlatmak istiyor: "Benim çektiğim acılar o kadar çoktur ki, bu acıları devenin sırtına yükleyecek olsanız, o da bu ağır yük altında eriyerek ipliğe dönecek, bu suretle devenin iğne deliğinden geçmesi imkânı husule gelecek, bu imkân karşısında Allahın vaadi tahakkuk ederek kâfirler ve günahkârlar cehennemden çıkacakları için sevinerek gülüp oynayacaklardır."

Lise öğrencisi olarak, o zamanlar bu açıklamadan bir şey anlamadığımı açıkça söylemeliyim. Ancak 1964 yılında Üniversite birinci sınıf öğrencisi iken bu beyti Fuzulî Divanı'nı yayımlayan⁴ hocam Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'a sordum. "Ha evlâdım. Şâir Kur'ândaki lâ tufettehu lehüm ebvâbü's-semâi ve lâ yedhulûne'l-cennete gattâ yelice'l-cemelü fi semmi'l-huyâti âyetini tercüme etmiştir" şeklinde verdiği cevap hâlâ kulaklarımda yankılanmaktadır. Ama

1 Fuzûlî. Türkçe Divan, Hazırlayanlar: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgân Cunbur, Ankara, 1958, XIII+576 s.

2 Abdülbâki Gölpinarlı, Fuzûlî Divânı. Ön-söz, Gazeller, Terkipler, Kitâlar, Rubâiler, Lûgatçe, İndeks, Fihrist, İkinci basım, İstanbul, 1961, 234 s.

3 Gençlik Kütüphanesi, İstanbul, tarihsiz, 16 s.

4 Ali Nihad Tarlan, Fuzulî Divanı, Gazel, Musammat, Mukatta' ve Ruba'î kısmı, İstanbul Üniversitesi Yayınlarından: No 455, İstanbul, 1950, X + 248 s.

bu kısa cevap da beni tatmin etmedi.

Ali Nihad Tarlan Fuzûlî Divanı Şerhi⁵ adlı eserinde beyti şöyle açıklamıştır:

*Bu gamlar kim menüm vardır baîrûn başına konsa
Çıkar kâfir cehennemden güler ehl-i azâb oynar*

(Benim başımdaki gamlar devenin başına konsa,

kâfir cehennemden çıkar, ehl-i azâp sevincinden oynar.)

Kur'an-ı Kerim'de A'raf Suresinin 40. âyetinde kâfirlerin cehennemden çıkılmalarının imkânsızlığını ifade için "hattâ yelice'l-cemelü fi semmi'l-hiyati" buyruluyor. Yani deve iğne deliğinden geçerse, kâfirler de cehennemden çıkar. Eğer Fuzûlî'nin başındaki gamlar devenin başına konsa deve o kadar küçüktür ki iğne deliğinden geçer. Ve sûretle kâfirlere cehennemden kurtulmak imkânı çıkar.

Yıllar sonra Ali Nihad Tarlan'ın asistanlığını yapmış olan Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu "bir beytin çevresinde"⁶ isimli yazısında Fuzûlî'nin bu beyti hakkında şunları söylüyordu:

"Fuzûlî de:

*Bu gamlar kim benim vardır baîrûn başına konsa
Çıkar kâfir cehennemden güler ehl-i azâb oynar*

"Bendeki bu gamları devenin başına koysalar, kâfirler cehennemden çıkar ve azab çekenler güler oynar" diyerek Kur'an-ı Mecid'in 7. sûresi olan A'râf sûresindeki 40. âyete işaret etmektedir. Bu beytin mazmûnu da o âyetdir. Burada da bir noktayı açıklamak istiyorum: Âyet'de "Bizim âyetlerimizi yalan sayıp onlara karşı kibirlenmek isteyenler (yok mu?) onlar için gök kapıları açılmayacak, onlar, cemel iğne deliğine girinceye kadar, cennete girmeyeceklerdir. Biz günahkârları böyle cezalandırırız" denilmektedir.

Buradaki "cemel" kelimesini Fuzûlî yine "deve" anlamına gelen "baîr" diye almış olmakla beraber, Merhum, Kemal Edib Kürkçüoğlu üstadımız kelimenin arabçada bir de "halat" anlamına geldiğini binâenaleyh buradaki "cemel" kelimesinin "deve" değil "halat" diye anlaşılmasının her bakımdan

doğru olacağına dâir bir kanaati merhûm metin açıklaması üstadı Ferid Kam Bey'den duymuş olduklarını söylemişlerdi. Gerçekten Kâmûs Tercemesi'nde "cemel" kelimesinin "gemi ipi" veya "halat" anlamına geldiği de belirtilmiştir.⁷

Fuzûlî Divanlarının yazma nüshalarında bu beytin ilk mısraı "derûnumda olan derdi baîrûn başına koysam" veya "bu gamlar kim menüm vardır baîrûn başına konsa" veya "bu gamlar kim menüm vardır baîrûn başına koysa" veya "menüm bu çektiğim derdi baîrûn başına koysa" gibi dört değişik şekilde geçmektedir. Ben anlamı daha iyi veren ilk örneği alarak beyti şu şekilde veriyorum:

Derûnumda olan derdi baîrûn başına

koysam,

Çıkar küffâr cehennemden güler ehl-i 'azâb oynar.

Beyti aynı kelimelerle nesre çevirelim: "İçimdeki derdi(mi) baîrin başına koysam, kâfirler cehennemden çıkar, azab ehli güler oynar".

Beyti iyi anlamak için, baîr, başına koy- ve küffâr(ın) cehennemden çıkması hususlarını açıklamak gerekiyor.

Baîr : Arapçada devenin her yaşı bir kelime ile belirtilir. Baîr "azı dişini yeni çıkarmış deve"⁸, iki yaşındaki deve" demektir. Bununla boy bakımından "cüce deve" değil, "küçük deve" kastedilmiştir.

Başına koy- : Bir insanın, bir canlının hayatında karşılaşacağı felâket de saâdet de başına gelir. Meselâ devlet kuşu insanın başına konar. Bu yüzden Fuzûlî içindeki derdini, gamını, kederini, tasasını Baîr yani iki yaşındaki devenin sırtına yüklemiyor, başına koyuyor. Ancak şâirin tahammül ederek taşıdığı dert, gam, keder, tasa, sıkıntı

baîr tarafından taşınmıyor, baîr bu dert yükünün altında eziliyor ve ip haline geliyor.

Küffâr (kâfirler)ın cehennemden çıkması, cehennemlerin boşalması : Kur'an-ı Kerim'in 7. suresi olan el-A'râf sûresinin 40. âyeti şöyledir: İnnellezîne kezzebû bi âyât-inâ vestekberû anha lâ tufettehu lehüm ebvâbü's-semâi ve lâ yedhulûne'l-cennete hattâ yelice'l-cemelü fi semmi'l-hiyâti ve kezâlike neczil mücrimîn [Bizim âyetlerimizi yalanlayan ve onlara inanmayıp tenezzül etmeyenler var ya, işte onlara gökyüzünün kapıları açılmayacak ve deve iğnenin deliğinden geçinceye kadar onlar (cehennemden çıkıp) cennete girmeyecekler].

Bu âyetteki cemel yani "deve" kelimesi şâirinin beytinde Baîr olarak kullandığı kelimedir.

Âyet inen deve ikizlemesiyle bin yıl kadar önce Karahanlı Türkçesi ile yapılan eski Kur'an çevirisinde şöyle geçiyor: (40) 6Bütünlükün anlar <kim> yalganka tut[t]ılar bizi? belgülerimizni, ulugsıgılg kıldılar andın; açılmas anlarka 7kök kapugları, kirmesler uştmagka kirginçeke tegi i?en tiwe yigne ordusu içi?e. 8Andag ok yanut birür miz yazukluglarka. [Onlar ki bizim âyetlerimizi bütünüyle yalan saydılar, kibirlendiler. Onlara gök (yüzünün) kapıları açılmayacak, deve iğne deliği içerisine girinceye kadar onlar cennete girmeyecekler. Günahkârlara biz böyle cevap veririz].

Şimdi şâirin ifadesine dönelim. Fuzûlî kendisinin çektiği, taşıdığı, tahammül ettiği derdini, gamını, kederini, tasasını, sıkıntısını Baîr'in yani "deve"nin başına koyduğu zaman devenin bu gam yükünü çekemediğini, söyleyerek tezat sanatını yapıyor. Baîr yani cemel bu yükün altında ezilerek ip haline geliyor. Burada da mübalâğa sanatını görüyoruz. Eğer cemel iğne deliğinden geçerse, Kur'an'ın A'râf sûresinin 40. âyetinde söylenen Allah'ın hükmü yerine gelecek, yani Küffâr (= kâfirler) affedile-

cek, Cehennem sakinleri yani azab ehli güle oynaya Cehennemden çıkıp Cennete girecekler.

Görüldüğü gibi bu âyet'te geçen cemel kelimesi Fuzûlî tarafından da, başkaları tarafından da hep "deve" şeklinde anlaşılmıştır. Ancak müfessirlerin bu konuda başka görüşleri de vardır. Muhammed Esed Kur'an Mesajı. Meal-Tefsir adlı eserinde şu açıklamaları yapıyor:

"Cümlede geçen cemel sözcüğüne gelince, bunun, bu anlam örgüsü içinde "deve" olarak tercüme edilmesi, hiç şüphe yok ki yanlış olur. Zemahşerî'nin belirttiği (ve Râzî dahil diğer klâsik müfessirlerin de teyid ettiği gibi), İbni 'Abbâs, sözcüğü, "kalın urgan" ya da "halat" anlamına gelen cummel şeklinde telaffuz ederdi; aynı kıraat Ali bin Ebî Tâlib'e de atfedilmektedir. (Tâcu'l-'Arûs). Belirtmek gerekir ki, sözcüğün cumel, cuml, cumul ve nihayet Kur'an'ın genel kabul gören kıraatında de yer alan cemel şeklinde değişik lehçesel telaffuzları dahi vardır. Bunların hepsi de "kalın bükümlü urgan" anlamına gelmektedir. (Cevherî) ve bu anlamda hepsi Hz. Peygamber'in Sahâbîleri ve onların erken ardılları (tâbi'ün) tarafından kullanılmıştır. Keza Zemahşerî, İbni 'Abbâs'dan nakille, Allah'ın "iğnenin deliğinden geçen deve" biçiminde münasebetsiz bir mecaz irad etmiş olamayacağını da kaydetmektedir ki, bununla, deve ile iğnenin deliği arasında hiçbir anlamlı ilginin bulunmadığını ama beri yandan iğne ile halat arasında (bu halat mecazın amacına uygun olarak, sadece son derece kalın, yani iğne deliğinden geçmesi muhal bir ipi ifadeye yaradığına göre) belirli ve anlamlı bir ilginin pekala bulunduğu anlatılmak istenmiştir. Bunun içindir ki, bu bağlam içinde cemel sözcüğünün karşılığı "deve" olarak değil de "halat" olarak düşünmek daha uygundur."

Bu bilgilerde Allah hükmünde iğne deliğinden ancak ipin geçeceği, kalın halatın ise iğne deliğinden geçmesinin

⁵ Ali Nihad Tarlan, Fuzûlî Divanı Şerhi, I, Ankara, Aralık 1985, s. 273.

⁶ Mehmed Çavuşoğlu, "Bir beytin çevresinde", Hisar, XVI, 155 (230), Kasım 1976, s. 14-15.

⁷ Doç. Dr. Mehmed Çavuşoğlu, Divanlar Arasında, Ankara, Temmuz 1981, s. 28-29.

⁸ Hüseyin Atay, Arapça-Türkçe Büyük Lugat, Ankara, 1964, baîr maddesi.

imkânsız olduğu vurgulanıyor ve Fuzûlî'nin beytindeki mübalağa sanatı daha da belirgin hale gelmiş oluyor.

- II -

Devenin iğne deliğinden geçmesi motifi ile bir defa da Prof. Dr. Ernst E. Hirsch'in Hâtıralarım. Kayzer Dönemi, Weimar Cumhuriyeti, Atatürk Ülkesi adlı eserinde karşılaştım. Yahudi asıllı bir öğretim üyesi olan Prof. Hirsch Hitler zulmünden kaçıp Türkiye'de İstanbul Üniversitesi'nde çalışan Alman öğretim üyelerindendi. Prof. Hirsch hatıralarının başında çocukluğunu anlatırken şu tekerlemeyi naklediyor:

"Nereye böyle?" - "Kaleye. Askercilik oynamaya."

"Ama kaleye giremezsin ki; kapıları kilitleti" - "Küçük kapıdan girerim."

"Hangi küçük kapıdan? - "İşte canım iğne deliğinden".

"İğne deliği" motifi için de s. 32'deki 12 numaralı dip notunda şu açıklama yer almaktadır:

"Ancak çok sonra, bize okulda dildeki üslubun zarafeti özellikle Synekdoche, Metonymie ve Metapher'lerle öğretilmeye çalışıldığında Martin Luther'in incil çevirisinde dikiş iğnesinin deliği karşılığındaki Yunanca kelimeyi (Matthaus 19, 24) niye (Nadelöhr) olarak çevirdiğini anladım. Her halde o Wartburg'da Junker Jörg olarak sık sık böyle küçük bir kapıdan geçmişti.

Bir devenin bir dikiş veya tamir iğnesinin deliğinden geçmesi mümkün değildir. Ona karşılık çok genç veya küçük bir devenin büyük bir kale kapısı içindeki bu dar ve alçak kapıdan geçmesi bakımından uzak da olsa bir ihtimal vardır. O zamanki okuyucular için tamamiyle anlaşılabilir olan bu tasavvur, İncilin bu pasajının Almancalaştırılmasında ilk defa bu plastik biçimi alıyor ve ifade gücü kazanıyordu: "Bir devenin iğne deliğinden (aralığndan)

geçmesi bir zenginin cennete girmesinden daha kolaydır."

O zamanlar İncil'de bu bölümü aradım bulamadım. Dolayısıyla konunun üzerinde de durmadım. Ancak 1986'nın yazında Giessen'de Justus Liebig Üniversitesi'nde çalışırken değerli meslekdaşım Dr. Dieter Maue'ye "İğne deliği İncil'de nerede geçiyor?" diye sorduğumda duraklamadan "Matta İncili'nin 19. bâbının 24. satırında" diye cevap verdi. İncil'de dediği yerde şu anlatım yer alıyordu:

16 Ve işte, biri İsay'a gelip dedi: ey müallim, ebedî hayatım olsun diye ne iyilik yapayım?

17 Ve İsa ona dedi: İyilik için neden bana soruyorsun? İyi olan biri vardır; fakat sen hayata girmek istiyorsan, emirleri tut.

18 İsay'a: Hangilerini? dedi. İsa da "Katletmiyeceksin; zina etmeyeceksin; çalmayacaksın; yalan şahadet etmeyeceksin;

19 babana ve anana hürmet edeceksin" ve, "komşunu kendin gibi seveceksin," dedi.

20 Genç adam İsay'a dedi: Bütün bu şeyleri tuttum; daha ne eksikim var?

21 İsa ona dedi: Eğer kâmil olmak istersen, git, nen varsa sat, ve fakirlere ver, göklerde hazinen olacaktır; ve gel benim ardınca yürü.

22 Fakat genç adam bu sözü işitince kederli gitti; çünkü çok malı vardı.

23 Ve İsa şakirtlerine dedi: Doğrusu size derim ki, göklerin melekûtuna zengin adam güçlülkle girer.

24 Yine size derim: Devenin iğne deliğinden geçmesi, zengin adamın Allahın melekûtuna girmesinden daha kolaydır.

25 Ve bunu işitince, şakirtler: Öyle ise kim kurtulabilir? diyerek çok şaşılar.

Ben tekrar Dieter'e sordum: "Eli! Bunun açıklaması var mı?" Dieter bana "Büchmann'da 'Nadelöhr [iğne deliği]' maddesine bak. Orada aradığımı bulacaksın" diye cevap verdi.

Georg Büchmann'ın Geflügelte Worte adlı eserinin I. cildinin 76. sayfasındaki Nadelöhr [iğne deliği] maddesinde şu bilgilere eriştim.

Matth. 19, 24 lesen wir: "Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, den daß ein Reichter ins Reich Gottes komme."

Vielleicht liegt eine falsche Lesart vor, die ??µ???? mit ??µ???? = 'Schiffstau' verwechselte. Danach müßte es richtiger und verständlicher heißen: " ..., daß ein Schiffstau durch ein Nadelöhr gehe... " also ein viel zu dicker Faden. Neuerdings wird auch die Ansicht vertreten, daß ein sehr enges, kleines Tor in den alten Stadtmauer von Jerusalem volkstümlich "Das Nadelöhr" genant wurde. Jesus habe mit seinem Vergleich nicht die völlige Unmöglichkeit, sondern nur die Unwahrscheinlichkeit kennzeichnen wollen.

[Matth. 19, 24'te okuyoruz: "Bir devenin bir iğnenin deliğinden geçmesi, bir zenginin Allah'ın melekûtuna girmesinden daha kolaydır".

Belki burada kamilon ile kamelion'u karıştıran bir yanlış okuma bulunmaktadır. Buna göre daha doğrusunun ve daha kolay anlaşılmasının "...bir halatın yani çok kalın bir ipliğin, iğne deliğinden geçmesi" olması gerekir. Son zamanlarda, Kudüs'ün eski şehir surlarındaki çok dar, küçük bir geçit kapısının halk ağzında "iğne deliği" diye adlandırıldığı görüşü savunulmaktadır. Hz. İsa, bu mukayesesî ile tamamen imkânsız olanı değil, bilâkis muhtemel olmayanı belirtmek istemiş olmalıdır].

Aynı konu Lutz Röhrlich'in Lexikon der sprichwortlichen Redensarten adlı eserinin 667.-668. sayfelerindeki Nadel [iğne] maddesinde de şöyle işlenmektedir:

"Ein Kamel durch ein Nadelöhr treiben (wollen): etw. Schwieriges, Unmögliches versuchen; einen mit etw. durchs Nadelöhr treiben: ihn durch Zwang oder Drohung zu

etw. fast Undurchführbarem veranlassen. Die Wndgn. beziehen sich auf Matt. 19, 24: "Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, denn daß ein Reichter ins Reich Gottes komme". Mit dem Nadelöhr könnte ein sehr enges, kleines Tor in der Stadtmauer von Jerusalem gemeint sein, das nur Menschen den Durchgang gesattete und tatsächlich im Volksmund 'Nadelöhr' genannt wurde. Wahrscheinlich beruht die Übers. jedoch auf einer falschen Lesart, so daß cavmhlon = Kamel mit cavmivlion = Schiffstau verwechselt wurde. Es müßte demnach in einem wirklich aufeinander bezogenen Vergleich richtiger heißen: "Es ist leichter, das ein Schiffstau (dickes Seil) durch ein Nadelöhr gehe ..." (Büchmann, s. 69).

Görüldüğü gibi her iki kaynakta de hemen hemen aynı şeyler tekrarlanmaktadır:

1. Mütercimler veya müstensihler "kalın ip, kendir, halat" anlamına gelen kamelion ??µ???? kelimesini yazarken yota yani i harfini düşürerek kelimeyi kamelon ??µ???? şeklinde yazmışlar, bu yüzden de anlam "Kamel [deve]" halini almıştır.

2. Kudüs'ün şehir duvarlarındaki küçük ve dar bir kapıdan kervan geçmesi zor olduğu için halk tarafından o kapıya "iğne deliği" adı verilmiştir.

Kısacası İncil'de anlatılmak istenen, yukarıda da belirtildiği gibi, imkânsız olanın değil, muhtemel olmayanın vurgulanmasıdır.

- III -

2007'nin Martında "Cengiz Han ve Mirasçıları" sergisi dolayısıyla Türkiye'ye gelen Berlin Brandenburg Bilimler Akademisi mensubu Prof. Dr. Peter Zieme ile Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'ndeki sohbetimiz esnasında "İğne deliği ve Deve" konulu bir bildiri sunacağımı söyledim.

Kendisi Jes P. Asmussen'in bu konuyu müstakil bir araştırmada işlediğini söyledi ve Almanya'ya döndükten sonra bana Asmussen'in araştırmasının bir fotokopisini gönderdi.

Jes P. Asmussen, "Kamel - Nadelöhr". Matt. 19:24, Mark 10:25, Luk. 18:25", Studia Grammatica Iranica Festschrift für Helmut Humbach, München, 1986, s. 1-10.

Bu çalışmada iğne deliğinden geçecek olan büyük baş hayvanın Suriye, Hint vs'nin eski dinî kaynaklarında "Deve" yerine, "Fil", "Zürafa" vs gibi başka büyük baş hayvanların zikredildiği de söylenmektedir.

- IV -

Sonuç : Bildirimde ilk olarak İslâmî muhitte Kur'ân âyetine dayalı Fuzûlî'nin bir beyti üzerinde, ikinci olarak da İncil'deki benzer anlatım üzerinde durdum.

İncil'deki anlatım için bir çok batı kaynağında açıklama bulunmasına karşılık, İslâmî Türk metinlerinde geçen ve başta Kur'ân'a dayalı sûre ve âyetlerin, nebî kıs-

salarının, velî tezkirelerinin içerisindeki zikirleri veren bir kaynağın olmadığını 1986 Almanya dönüşümde Prof. Dr. Ahmet Topaloğlu ile Prof. Dr. İsmail Erünsal'a anlattım ve "Diyânet İslâm Ansiklopedisi'nin yayımı esnasında bir kurul teşkil edin. Bu kurul temel 10-15 divanı seçsin. Temel eserlerimizde geçen sûre, âyet, kıssa, velî, nebî hikâyeleri vs zikirlerini, telmihlerini bir el kitabı olarak hazırlasın. Eserin daha sonraki baskılarında yeni kaynak eserleri ekleyerek genişletin. 3. veya 4. baskıdan sonra bizim de kaynaklarımızın bir başvuru kitabı yapılmış olur" dedim. Ancak ya ben derdimi iyi anlatamadım, ya da imkânsızlıktan dolayı meslekdaşlarım bu fikrime iltifat edemediler.

Şimdi bu bildirim ile konuyu bir defa daha vurguluyorum. Çeşitli doktora ve doçentlik çalışmalarında yapılan müstakil bir esere dayalı tahlilleri, değerlendirmeleri, bilgileri bir araya getirerek bir başvuru eserini hazırlayamadığımız takdirde, ileride kendi kitaplarımız, kendi kültür eserlerimiz için batı dünyasında yapılan başvuru kitaplarını kullanmak zorunda kalacağız.

Metin Yorumlamalarında Yöntem Sorunu

Dr. Sabahattin KÜÇÜK

Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bu çalışmamda, klâsik Türk şiiri üzerinde yapılan tahlillerde görebildiğim aksamalar ve yanlışlıklar ile metin çözümlemelerinde takip edilen yöntem/yöntemlerdeki sorunlar üzerinde durmaya çalışacağım. Söz konusu aksamalar ve yanlışlıkların bir kısmı maddeler hâlinde, özellikle şiir metinlerini okuma, anlama ve yorumlamada izlenmesinin çok daha yararlı olacağına inandığım usûlü "öneriler" hâlinde sunmaya gayret edeceğim.

1.Geleneksel Tahlil Yöntemimiz: Eski şarihlerimizden sonra yirminci yüzyılda, klâsik Türk şiirlerini çözümlemek ve yorumlamak konusunda en önemli tarz, hiç şüphesiz, merhum Ferit Kam ile başlar. "Şerh-i mütûn" denilen bu tarzın en önemli temsilcisi ise Prof. Dr. A.Nihad Tarlan'dır. Bu geleneğin birtakım farklılıklarla, zamanımızda da devam ettiğini görüyoruz.

Bu tahlil yönteminde yapılan edebî eleştiri, kelimelerin gerçek ve mecaz anlamlarının gösterilmesi, klişeleşmiş mecaz ve teşbihlerin tespiti, şairin düşünce ve hayal dünyasının ortaya çıkarılma çabası, edebî sanatların bulunması vs. olarak karşımıza çıkar. "Gelenekselleşmiş" olan bu şerh yöntemi, dikkate değer herhangi bir değişiklik ya da gelişme göstermeksizin, zamanımıza kadar devam ederek gelmiştir. Ne var ki, merhum Tarlan'ın uyguladığı -elbette bu

yöntemin sorgulanacak bazı yönleri vardır-yöntem de aslından epeyce uzaklaşmış; her yorumcu, kendi anlayışına uygun yorumlar yapmıştır. Bu uygulamalarda en belirgin özellikler, metinlere vukufiyetin yetersizliği, daha önce yapılmış çözümlemelerin tekrarı, tahlilden çok tespiti yönelik gayretler, şiirlerin bir belge (tarihî ve sosyal durumlar, şairin biyografisi, çeşitli bilim dallarına ait kavram ve terimler vs.) mahiyetinde kullanılması vb. biçimde ortaya çıkıyor. Bunun sonucu olarak da yapılan yorumlamalar, tamamen yüzeysel, keyfî ve içine kapanık bir durum gösteren; okuyucuyu pasifleştiren ve onun edebî zevkine, bilgisine herhangi bir katkıda bulunmayan tatsız ifadelerdir.

Aslına uygun olarak uygulamalarını dahi gerçekleştiremediğimiz Tarlan yönteminin orijinal kabul edilebilecek yanlarını masaya yatırdığımızda ilginç bir sonuca ulaşırız: Hermenötik (Yorumbilim)'in tanınmış Alman temsilcilerinden W. Dilthey'in düşüncelerine dayanılarak ortaya konulan -düzenli olmamakla birlikte- bir yöntemin destekçisi olan Alman Rudolf Unger, edebiyat ile felsefeyi ortaklaşa ilgilendiren konuları: 1) Kader meselesi, 2) Din meselesi, 3) Tabiat meselesi, 4) İnsan meselesi 5) Toplum, aile, devlet meseleleri... gibi başlıklarla ele alıyor'; yazarların/şairlerin bu konudaki düşüncelerinin incelenmesine

önem veriyor. Elbette bu benzeşme, Tarlan'ın uyguladığı yöntemle hallettirmez; zira bizlerin metin incelemelerinde uygulamış olduğumuz Tarlan yönteminin, metinlerimizi yorumlama noktasında büyük değeri ve Unger'in tasnifinden farklı yönleri vardır.

Günümüz edebiyat eleştirisinin, topluma yönelik "tarihsel eleştiri" ile benzerlik oluşturduğunu ve bunların ortak özelliklerinin olduğunu görüyoruz. Bu benzerlik ve ortak yönler ana hatlarıyla şunlardır: 1) Elimizdeki metnin doğru tespitinin yapılması önemlidir. Nüsha karşılaştırmaları yapmak, doğru metni tespit etmek; 2) Şair/yazarın biyografisine geniş yer verilir; sanatçının hayatına dair bilgilerden yararlanılarak, eser aydınlatılmaya çalışılır; 3) En önemlisi de eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür eserlerin özelliklerini ortaya çıkarmak; böylece eserde gözetilen amaçları, esere şekil veren ilkeyi belirlemek ve ona hangi açıdan bakılacağını bulmaktır. Eseri iyice anlamak için, yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlarını ve bunların meydana getirdiği uzlaşımları bilmek icap eder.²

Bu eleştirinin iyi yönleri bulunmaktadır; ancak kimi yönleri ise eleştiriye uğramıştır. Bunlardan ilki, "eser yazıldığı çağ içerisinde değerlendirilmeli, bugünün bakış açısıyla yargılanmamalı"; ikincisi ise, "edebî metnin özünden uzaklaşarak, eser hakkında bilgi verilmesi" biçimindeki yanlışlıklardır.

Son zamanlarda, Divan şiiri metinlerine "modern yaklaşımlar" iddiasıyla vücuda getirilmiş eserleri gözden geçirdiğimizde, bu iddianın içinin boş olduğunu, metin yorumlarına fazla bir şey katamadığını, eskinin bir tekrardan ibaret olduğunu üzümlere görüyoruz.

2.Anlam ve Yorum: Anlam ve yorum kavramları, özellikle, Rönesans sonrası Batı ilim adamlarını, filozoflarını yakından meşgul etmiş, bu konularda çok farklı düşünceler ileri sürülmüştür. Anlam konusunda, donanımı ve birikimi olmayanların, özellikle edebî metinleri anlama ve yorumlama konularında yetersiz kalacağı, objektiflik ve bilimsellikten söz edemeyecekleri şüphesizdir. Anlam yalnız göstergeler arasındaki ilişki ve farklılıklardan meydana gelmiştir; böylece bütün göstergeler zinciri boyunca serpiştirilmiştir. Anlama süreci, kilitli bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı çıkarmak olmadığı gibi, anlama, ontolojik bir şey olduğundan, bir cümlede sıralanan kelimelerden bir anlam çıkarmak da değildir.

İşaret bilimi, anlamın ilişkiden doğduğunu kabul ediyor. İşaretler arasındaki münasebet yoksa, anlam da yok demektir. İşaretler sadece belirticidir. Onlar sadece kapsama bağıntısı içerisindedir; kesişim kümesi bağıntısı içinde olduklarında anlam doğar. Bu çerçeveden baktığımızda, şiirlerimizi anlama ve yorumlamada göstergelerin sadece tanımları yapıyor; aralarında kesişim küme bağıntısı kurularak anlam çeşitlerinin tabakalarına ulaşabilme, onları anlama ve yorumlama gayreti gösterilmiyor.³

Bu ifadeler ışığında diyebiliriz ki, sanat eserinin tek bir anlamı olamaz; birden çok anlama sahiptir. Edebî eserin tek bir anlamının bulunduğunu ve yorumun işinin de, bu saklı anlamı dışarıya çıkartmaktan ibaret olduğunu ileri sürmek, metni anlamamak demektir. Bu tamamen "popüler" bir yaklaşımdır ve ne yazık ki günümüz metin yorumları da bu durumdadır.

Tek boyutlu anlamlar ve yorumlar, yani okurun etkin olmadığı, hazır ve basmakalıp

yorumlar, eserin arka plânına geçebilme konusunda bizlere geçit vermez. Şunu hiç unutmamak gerekir ki eserin ne söylediği değil, ne söylemediğidir aslolan. Yapısökümünün en önemli temsilcilerinden olan Jacques Derrida da, metinlerin anlamının metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılı olduğunu ifade eder ve bunun için de metinleri yapısökümü yöntemiyle inceler. Ona göre, bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir; oynaktır, kaygandır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Bu nedenle de O, hiçbir metnin tek ve kesin bir anlamının olamayacağını söyler. Derrida, ayrıca bu hususla ilgili olarak "mevcutluk metafiziği" dediği şeye de karşı koyma gayreti içerisindeydi. Bizler, sözcüklerin anlamlarını saptayıp, sabitleyeceğimize inanırız ki bu, Derrida'nın sözmerkezçilik (logosantrisme) dediği şeydir. Yapısökümü bu anlayışın (yanılsamanın) gerçek yüzünü göstermeyi amaçlar. Ona göre, iletişim anında her zaman boşluklar ve gedikler doğar, dolayısıyla hiçbir zaman tek bir anda, anlam tamamıyla mevcut değildir. Anlam, değişimlere tâbi bir süreç olarak düşünülmelidir. Bir sözcük söylendiği anda anlamı henüz mevcut değildir; anlam daima aynı olduğu gibi, tamamlanışı da hep ertelenir.⁴

Bu açıdan bakılacak olursa, metinlerdeki çokanlamlılık, okurun yaratıcı kimliğini de ortaya çıkararak metinlerin zengin anlam boyutlarının gün ışığına çıkarılmasına fırsat tanır; ancak -üçüncü maddede de söyleyeceğimiz gibi- her anlama ve yorumlama, asla eserin nihaî yorumu olmayacaktır; metinde saklı olan "giz" her yorumda kendisini başka bir boyutta gizleyecektir. Bu durum, her anlama ve yorumlama sürecinde kendisini tekrarlar ve metnin daima dinamik ve üretken olmasını sağlar.

Anlama, okurdan okura değişebileceği gibi, okur aynı olsa dahi farklı zamanlarda yapılan okuma eylemlerinin sonucunda anlamların da birbirinden farklı olacağını bilmemiz gerekmektedir. Luigi-Pareysen: "Sonsuz sayıda bakışa, sonsuz sayıda cevap verir sanat eseri" der. Umberto Eco da eserin, yaratıcının elinden çıktıktan sonra tamamlanmış sayılamayacağını, son sözü okuyucunun söyleyeceğini vurgular. Zamanımızda yapılan yorumlarda ise biz bunun tam tersini yapıyoruz. Yani, şair merkezli ve tek anlam boyutuna indirgenmiş tahlillerle meşgul oluyoruz. Bu da sıkıcı ve tatsız, birbirini tekrar eden, okuyucu/dinleyicinin ufkunu açamayan yorumlar dizisi olmaktan öteye gidemiyor. Bu durum, metinlerimizi pek iyi anlayamadığımızı göstermektedir, maalesef.

U. Eco'ya göre, yorum belirsizdir; ulaşılmaz bir anlamı arama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür. Eco: "Metin, yorumcunun sonsuz 'iç bağlantılar' keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir" diyor ve metnin tek bir şey belirtmediğini, belirttiği durumda başarılı olamayacağını söylüyor: "Tek anlamlı bir şey belirtme iddiasında olan herhangi bir metin, başarılı olamamış bir evrendir, yani zihni bulanık bir Demiurgosun eseridir."⁵

Anlamın, ileriye atılmış gelişim durumu-na "yorum" diyebiliriz. Yorum, ontolojik olarak "anlama"ya dayanır. Yorum, anlaşılmanın kabulü ve onaylanması değil, anlamaya doğru giden imkânların belirlenmesidir. Yorumbilim (Hermenötik), söylemenden çok söylenmeyen peşindedir. Bu kurama göre, metinde söylenmiş olanlar, metnin boşluklarıdır; yani belirlenmemiş olan anlamlar dizisidir. Metnin yorumunu yapan kişi, metnin ne anlatmak istediğini

² Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 9.Baskı, İst. 2002, s.78-79
³ Rıza Filizok, Anlam Analizine Giriş, İzmir 2001, s.65

⁴ Stuart Sim, Derrida ve Tarihin Sonu, (çev. Kaan Ökten), İst. 2000, s.30-37
⁵ Umberto Eco, Yorum ve Açın Yorum, (çev. Kemal Atakay), İst. 1997, s.47

değil, metin yazarının okuyucu/dinleyicide ne gibi düşünce ve duygular meydana getiriyor; işte buna dikkat etmelidir.

Şair merkezli yapılan metin yorumlamaları, tekanlamlılık, kesinlik ifade ettiğinden üretken olmayacaktır; "tedai"den "tenevvü"e geçtikten sonra yani çokanlamlılık boyutunda oluşan anlam çeşitlenmelerini elde etme hususunda metne doğru sorular sorarak cevaplar almayı denememiz gerekir. Ucu açık anlam ve yorumlar, metnin dinamik yapısını koruyacak, kültürümüzü ve estetik anlayışımızı yüceltecek, sonunda metinlerimizin "evrensel söylemi"ni yakalamasını sağlayacaktır.

3.Şair/Yazar-Metin-Okur/Dinleyici: Burada şairin, metnin ve okurun niyeti üzerinde kısaca durmaya ve Divan şiiri metinlerinin bu çerçevede nasıl yorumlanmaya çalışıldığını, aksayan yönlerinin neler olduğunu ana hatlarıyla anlatmaya çalışacağım.

Edebî metinlerimizi yorumlarken öne çıkan en önemli sorun "şair merkezli" yorumlardır: Bunları birkaç alt başlık altında inceleyelim:

3.1.Şair/Yazarın Niyeti: Bir edebiyat eserinin anlamı, hiçbir zaman, şair/yazarın niyetiyle tüketilemez; eser bir kültürel ya da tarihsel bağlamdan ötekine geçtikçe, ondan, yazarının ya da yazıldığı dönemde yaşamış olan okurun düşünmediği yeni anlamlar çıkarabiliriz. Bütün sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek aynı mirası (kültürel mirası) paylaşırlar. Sanatçıların böyle ortak bir mirasta birleşmeleri, şuurlu bir biçimde olmaz. "Bir devrin, gerçek sanatçıları, farkında olmadan bir grup oluştururlar" diyor T.S.Eliot⁶.

Sanatçı başkalarıyla fikirbirliği yapabilir; fikir alışverişi sayesinde, geleneğe katkıda bulunabilir. T.W.Adorno da şöyle der: "Yazar,

salt estetik amaçla yazsa, ister istemez yine de toplumun, toplumdaki bazı kişilerin sanata ilişkin tutumunu yansıtır." Bizler gelenekselleşmiş şiir yorumlarımızda, Batı'nın çoktan terk ettiği "romantik" bakış açısıyla hareket ediyoruz. Bu bakış açısına göre her metni anlama ve yorumlamada "şairin niyeti" ön plândadır. Modern kuramlar, şair niyetli yorumu reddetmektedir. Bu tarz yorumlar, ikinci maddede de üzerinde durduğumuz gibi, bizleri tekanlamlılık boyutunda kalmaya, kısacası metni anlama hususunda önümüze bir engelin konulduğu gerçeğine götürür. Kesinlik ve değişmezlik ifade eden yorumlar, biz okuyucu ve yorumcuların elini kolunu bağlamaktadır. Bunun başka ifadesi de şudur: şairin niyetinden hareket etmek, metnin niyetini hesaba katmamak demektir. Çünkü bir eserin bir bütün olarak anlamı, sadece kendi yazarı ve çağdaşları için ne gibi bir anlam taşıdığına bakılarak tarif edilemez.

"Aktarımcı olarak Anlatımcılık" kuramına göre, sanatçının, sanat eseri yoluyla duygularını okuyucuya aktaran bir araç olarak görülmesi kesinlikle yanlıştır. Bir kere, sanatçının yaşantısı ile okuyucunun yaşantısı aynı olamaz; çünkü sanatçı birçok duygusunu okuyucu ile paylaşmaz. Ayrıca böyle olsa bile, onların duygularının tam olarak örtüştüğünü de söyleyemeyiz.

Klasik Türk şiirlerini yorumlamada, şairin kişiliğine yönelmek, bu merkezden metinleri açıklamak çıkmaz bir yoldur. U.Eco, yazarın niyetinin erişilmez olduğunu söyler. Çünkü sanatçı, eserini oluştururken, çoğu zaman kendisinin bile farkına varmadığı birtakım dış sesler, o metne girerek esas düşüncesine eşlik eder. Üstelik şairin, kişisel duygularını, düşüncelerini, eğilimlerini, beklentilerini vs. dile getiren şiirler, klasik değer taşımayan sıradan eserlerdir.

3.2.Şair/Yazar- Samimiyet: Sanatçının kişiliğine dair niteliklerin, sanatta değer ölçütü olması hususunda öne çıkan bir diğer mesele de "samimiyet" değeridir. Şiir yorumlarımızda bu konuya sıkça rastlarız.

Bu ölçütü, sanatçının sanat eseri yaratma konusunda, kendisini sanata adanmak ve bu konuda geçirdiği yaşantıları olarak düşünebiliriz.⁷ Ancak yazarın yaşantısını biz tam olarak bilemeyiz ve ayrıca, onun bütün duygularını bizlerle eserinde paylaşıp paylaşmadığını da kestiremeyiz. Samimiyetten kasıt, onun duygularının, eserine yansıtıldığı iddiasıdır ki bu asla bir değer olamaz. Metin incelemelerimizde "şair duygularını samimi olarak dile getirmiştir" ya da "samimi bir şair"dir gibi yorumlar tamamen keyfidir; üstelik onun samimi olup olmaması çok da önemli değildir.

3.3.Şair/Yazar-Biyografi: Metin yorumlamalarında dikkati çeken hususlardan birisi de şairin biyografisinin önemli kabul edilmesidir.

Sanatın, sadece, en saf ve basit bir şekilde sanatkarın kendisini ifade etmesi, kişisel duygularını ve deneyimlerini yazı ile yansıtması olduğu görüşü, tamamen yanlıştır.⁸ Edebî geleneğe göre yazılmış bir eseri, biyografik bir yaklaşımla çözümlemeye çalışmak doğru değildir.

R.Wellek ile A.Warren: "Bir sanat eseri, yazarının gerçek hayatından ziyade, onun rüyasını belirtebilir ya da arkamda gerçek kişiliğimin saklandığı 'maske' ya da 'karşı kişilik' ve nihayet yazarın kaçmak istediği bir hayatın 'ayna'sı olabilir."⁹ derler. Bir başka yerde de F.W.Bateson'un şu sözünü naklederler: "Bir şiire yazılmış olduğu çağın damgasını vuran özellikler, onun yazarından değil, onun dilinden kaynaklanmaktadır."¹⁰

"Biyografizm", pozitivist edebiyat yönteminin temel ilkelerini teşkil eder; esasta manevi bilimlerle çelişir. Bu itibarla "bireyselüstü" özellik, edebiyatın asıl işlevi olduğundan, metinlerimizde rastladığımız semboller de "kişisel bilinçdışı"na değil, "kolektif bilinçdışı"na işaret eder. Ayrıca şair, öteki şairlerin kullanmış olduğu malzemeyi ele alırken bireysel psikoloji ile biyografiyi bir kenara iter; kişisel duygularının yerine "ortak kullanımlar"ına malzeme olan "mecaz"dan hareketle basitliğe düşmekten kurtulur.

Şairin biyografisinden hareketle eseri yorumlama ya da eserinde şairin hayatına ve psikolojisine dair bilgiler arama, sanat eserini amacından uzaklaştırır; ancak günümüzde bu sakıncalı tutum devam ettiriliyor. Sanatçıyı merkeze alan kuram ve yöntemlerin, sanat eserinin ne söylediğini ortaya koyma yolunda başarılı olamadığı bir gerçektir.

Edebî eleştirinin önemi, hepimizce malumdur. Edebî eleştiri hususunda gereken hassasiyeti göstermeyen toplumlarda, edebiyat tarihleri, romantizm dışındaki kuram ve yöntemlere kapılarını kapatmış, eskimiş hatta pek çok yönüyle yanlışları aynen koruyan bilgileri devamlı tekrarlamıştır. Bir edebiyat tarihçisi, önce eleştirici olmalıdır; eserleri başkalarının söyledikleri ile değil -elbette onları da göz önünde bulunduracaktır- kendisinin yapacağı eleştirilerle incelemeye, anlamaya ve yorumlamaya çalışmalıdır. Başka bir deyişle, modern zevk ve modern görüş açısından eserleri eleştirmeye tâbi tutmalıdır. Ancak günümüzde, özellikle de klasik Türk şiirinde bunun yapılmadığı, devamlı "kolaycılığa" başvurulduğu gözlenmektedir.

Metne dönük eleştiriye gelince, Eco'ya

6 T.S.Eliot, Edebiyat Üzerine Düşünceler, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara 1983, s.53

7 Berna Moran, a.g.e., s.145

8 R.Wellek-A.Warren, a.g.e., s.91 vd.

9 R.Wellek-A.Warren, a.g.e., s.100

10 R.Wellek-A.Warren, a.g.e., s.228

göre: "Metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez. Ya da sergileniyorsa, bu çalıntı mektup anlamında bir sergilemedir. İnsanın onu 'görmeye' karar vermesi gerekir. Dolayısıyla metnin niyetinden ancak okurun bir tahmininin sonucu olarak söz edilebilir"¹¹

Metnin niyetini savunanlar, okuru pasiflikten kurtararak ona özgürlük tanır; ancak okuru, metin ve yazarla özdeşleşmiş saymazlar. Bunlar bir bütün olarak düşünülür sadece. Metnin anlamı ancak okurun aracılığı ile dile getirilir. Dilsel göstergeler, ancak anlama sürecinde anlam kazanır.¹²

Eserin bize ne "söylediği" bizim kendi tarihsel konumumuzdan ona ne tür sorular sorabildiğimize bağlıdır. Eserin, kendisinin bir "cevap" olarak yazıldığı soruyu, yeniden kurabilme yeteneğimize bağlıdır; çünkü eser, kendi tarihiyle bir diyalogdur. Her türlü anlama çabası üretkendir; her zaman başka bir anlamadır.¹³

Anlama süreci, ancak okur ile metin arasında gerçekleşen "söyleşi" ile ortaya çıkar. Anlamak, konuyu anlamak kadar, kişinin kendisini bu konuda anlamasıdır diyor, Gadamer.¹⁴ Bir edebî metnin açıklamaları, çıkarımları ve yorumları, yorumcunun kendi kendisini anlamasıyla orantılıdır. Bu sebeple daha önceden de ifade ettiğim üzere anlamak, ontolojik bir süreçtir.

Okuru, bağımsız bir özne; metni de üzerine eğildiği statik bir nesne olarak görmek doğru değildir. Onlar etkileşimin süreci içinde bir bütündür. Okurun, yazarın bakış açısına, söylemek istediğine ve metnin nesnel konusuna katılması gerekir; bu süreç "ortak anlama" katılmak denir.¹⁵ Ortak anlama katılmanın yanı sıra, okurun özelliği de

önemlidir. Okurun çevren (ufuk)'i (özel ve toplumsal yaşantısı, dünya görüşü, deneyimi vs.) statik değil, sürekli değişim ve devingenlik içindedir. Bu özellik, anlama sürecini başlatan ilk etkidir.

Gadamer'e göre, önanlam ile yani çevremiz ışığında ve o konuda bildiklerimizle metni anlamaya yöneliriz. Buna "önyargı" der o. Yanlış yargı demek olmayan önyargı, sonyargıdan önce doğruları olduğu kadar yanlışları da içerir. Gerçek anlamın koşullarını hazırlayan, konuyla, bizim aramızdaki "zamansal uzaklık"tır. Bu zamansal uzaklık, doğrunun zaman içerisinden süzülüp geçerek aktarılmasını sağlar.

Geçmişteki bir metni anlamak için, okurun metin içerisinde oluşturduğu tarihsel durumla özdeşleşmesi, onu yeniden oluşturması yani tarihsel ufku yeniden oluşturması gerekmiyor. Ama bizler, metni anlama ve yorumlamamızda geçmişteki tarihsel durumu yeniden oluşturma ve kurma endişe ve gayretini taşıyoruz. Okurun metinle yorumbilimsel söyleşisinde geçmiş gün ışığına çıkarması söz konusu değildir; onun amacı geçmiş olduğu kadar bugünü de içeren geleneğin belirlediği ve önyargılar aracılığı ile metne yaklaşarak geçmiş ile bugün, metin ile okur arasında köprü kurma. Anlam sürecinin atıldığı bu ilk adım, bizi "anlama"ya götürür. Edebî metni önanlamanın oluşturduğu bağlantıdan hareketle ileri aşamada varsayımlarımızın doğrulandığını saptayabildiğimiz gibi, yanlışlarımızın da farkına varırız. O zaman önanlamada düzeltmeler yaparız, somut verileri de değerlendirerek yeni varsayımlara ulaşırız. "Okuma süreci" böyle devam eder gider ve her yeni okumada yeni anlam-

lara ve yorumlara ulaşırız.¹⁶

Amaçlanan yorum, metnin ve okurun "ortak" ve "nesnel" konusunun ortaya çıkarılmasıyla gerçekleşir. Metnin gerçek nesnelliği, önceden de ifade ettiğimiz gibi, yazarın metne yüklemek istediği anlamdan çok zaman farklıdır. Metin ve okurun, tarih boyunca içinde bulundukları etkileme ve etkilenme süreci için Gadamer, "etkiler tarihi" kavramını kullanır. Metni önanlama, ancak bu etkiler tarihi içinde gerçekleşebilir.

Metin ve etki, önanlamı oluşturan bir bütün olarak düşünülmelidir. Bu bütün, tarihsel ufuk ile okuyucunun ufkunun kaynaştığı yerde oluşur. Metnin içerdiği soruyu, ancak bugüne aktardığımızda, tarihsel ufuk ile okuyucunun ufkunun kaynaştığını anlayabiliriz. Bu iki ufkun kaynaşması sonucu -yani soruyu anladığımızda- yorumbilimsel söyleşinin iki ucunda yer alan okur ile metnin konuya yönelik iletişimi sağlanmış olur. Böylece edebî metnin bize olan uzaklığı ortadan kalkmış olur.¹⁷

Metnin niyeti hususunda, U. Eco, metnin, "örnek okuru üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıt olduğunu söyler. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkına sahip bir okuru öngörebilir. Örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihninde canlandırmaktan ibarettir."¹⁸ Yazarın dışlanmaması gerektiğini söyleyen Eco, şöyle der: "Yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında, asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır."¹⁹

Metin incelemelerinde, yukarıda aktardığım hususlar ile okuma ve anlama sürecinde metin-okur ilişkisi, günümüz metin çalışmalarında dikkate alınmalıdır.

Batılı edebiyat kuramları, şair-metin-okur bağlamında anlama ve yorumla ilgili açıklayıcı ve yönlendirici bilgiler içermektedir. Bir yorumcunun/okurun metne yaklaşma stratejileri, metin-okur arasındaki soru-cevap çerçevesinde kurulan söyleşi, metin yorumlamalarında pek önemlidir.

Metnin anlam ve değerini koruyabilme noktasında "okur"un önemi çok büyüktür. Çünkü anlam okurun dışında değildir; bilakis, ancak okurla oluşur. Okur, salt gözlemci, esere yahut metne dışarıdan bakan bir kişi değildir. Bir edebî metne, bir defaya özgü bir anlam beklentisi ile yaklaşıldığında, metin-okur iletişimi sağlanamaz. Bu iletişimin sağlanmasında, yakın tarihlerde Almanya'da ortaya çıkan ve alımlama estetiği olarak bilinen kuram da okuru merkeze almaktadır. Bu kurama göre, okur örtük bağlamlar kuran, metindeki boşlukları dolduran, çıkarımlar yapan "üretici" bir varlıktır. Alımlama estetiğine göre, okur bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat eserini somutlaştırır. Bu açıdan bakıldığında, dünyadaki her şey okurun önüne sunulan metinden başka bir şey değildir.

Hâlihazırda yaptığımız metin inceleme ve yorumlarımızda, "okur" olarak fazlaca bir önemimiz yoktur. Pasif durumda kalan biz okuyucu/dinleyiciler, metni sadece bir nesnel yapı olarak ele alır, orada şairin niyetini aramağa, eserden üreticisine giderek biyografik bilgiler elde etmeğe ya da eseri çeşitli dallara ait bilgileri içeren bir belge gibi kullanmağa çalışırız. Bu yöntemde okurun, metin ile soru-cevap ilişkisine girerek karşılıklı bir söyleşi zemini oluşturma gibi endişesi de olamaz. Yani üretici vasfı taşımayan okur, metni dışarıdan gözlemler,

11 Umberto Eco, a.g.e.,s.72

12 Şarâ Sayın, Metinlerle Söyleşi, İst.1999, s.11

13 Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı, (çev. Tuncay Birkan), 2.Baskı, İst.2004, s.97

14 Şarâ Sayın, a.g.e., s.11-12

15 Şarâ Sayın, a.g.e.,s.11-12

16 Şarâ Sayın, a.g.e.,s.11-22

17 Şarâ Sayın, a.g.e., s.11-12

18 Umberto Eco, a.g.e., s.72

19 Umberto Eco, a.g.e., s.87

hazır ve basmakalıp bilgilerle metne yaklaşıp; metinle özdeşleşme gibi bir düşünceye sahip değildir.

Bir eser ne kadar iyi anlaşılırsa anlaşılın, boşluklardan oluşmuştur. Bir eser ne kadar bilgi verirse o kadar belirlenmemiş bir hâl alır ve bir eser ne kadar anlaşılır gibi görünürse o derece kapalıdır. Okuma işlemi her zaman dinamik bir işlem, zaman içerisindeki karmaşık bir hareket ve açılmadır. Okuma; dümdüz, çizgisel bir hareket, salt birikime dayalı bir mesele değildir. Metnin niyeti kısmında da söylediğimiz gibi, okudukça yeni okuma süreci içerisinde varsayımlarımızı bırakır, inançlarımızı yeniden gözden geçiririz, gittikçe daha karmaşıklaşan çıkarımlar, sezgiler geliştiririz.²⁰

Bu kuramda, okurun kendi birikimine göre ürettiği metnin arka plânının önemi, öne çıkmaktadır. Bu anlayış, insanı sadece tüketici değil, aynı zamanda üretici de yapmıştır.

Klasik şiir metinlerimizi okuma, anlama ve yorumlama konularında çok kısa olarak yukarıda dile getirdiğim hususlardan yararlanmamız gerekir diye düşünüyorum.

4.Aşk ve Tasavvuf: Klasik metinlerimizi anlama ve yorumlama konusunda karşımıza çıkan sorunların başında aşk ve tasavvuf gelir. Bu iki kavramı birlikte ele almamın nedeni, birbirleriyle olan çok sıkı ilişkileridir. Tasavvufî geleneğe, aşk bütün âleme sirayet etmiş bir gerçektir. Âlem aşktan yoksun olsaydı, âlem diye bir şey de olmazdı. Aşkın en önemli mertebesini bize gösteren "insan"dır. En iyi inceleme konusu olan aşk, kadın-erkek arasındaki aşktır. Âşıktaki bütün durumlara bakıldığında -bu ister mecazî ister hakikî aşk olsun- aşkın hâlleri de anlaşılır.

Özellikle mesnevi edebiyatında, hamsesi ile meşhur olan Genceli Nizâmî'ye baktığımızda, genel anlamda evrensel aşkla ilgilenmesine ve aşkın en yüce mertebesi olarak da insanın Allah'a olan aşkını görmesine rağmen, insanî olanlara da değer ve önem vermiştir.²¹ O'nun insanî aşkın asaletine inanması, İran ve Türk şiirinde -özellikle de tasavvuf şiirinde- etkili olmuştur. Bu anlayış, mecazî aşk ile ilahî aşk arasındaki farkın azalmasını sağlamıştır. Özellikle hikâyelerde (Leyla ile Mecnun, Hüsrev ile Şirin) beşerî aşkın anlatıldığı görülüyor. Burada aşkın hâllerinin "evrensel" özellik göstermesi, onun ne kadar değerli olduğu-na işaret eder.

Tasavvufî düşünce sisteminde, beşerî aşk ile ilahî aşk, yani mecazî olanla hakikî olan arasındaki mesafe, Batılı anlamdaki karşılıklarında olduğu kadar açık değildir. Başka bir ifadeyle, bu iki aşk arasında bağlantıların kopmuş olması söz konusu olamaz. Birey bu iki aşk arasındaki ilişkiyi korur ve birinden diğerine yol alır; daima bir konumda kalmaz. Ayrıca buradaki mecazî aşkın, bireyi Yaratıcı'dan koparacak, O'nu unutturacak düzeyde ve şiddette karşı cinse bağlanması da söz konusu değildir. Aynı zamanda onun sonuçta bir insan olduğunu, fıtratı gereği insanî ihtiyaçlarının ve arzularının da olabileceğini göz ardı etmemek gerekir. Ebu Derdâ der ki: "Gerçeği daha iyi anlamınıza yardımcı olması için, ara sıra geçici şeylerle uğraşarak ruhlarınızı dinlendirin!" İlahî aşk yolunda ilerleyen kişinin zaman zaman mecazî aşka dönmesi, maddî zevklerle meşgul olması, potansiyel olarak dolmuş bulunan ruhun tazyikini azaltmak için gereklidir. Aynı zamanda kişi böylece, bu dünyada geçici olanla ebedî olanın mukayesesini yapacak, gerçeğe dair bazı tecrübeleri kazanacaktır.

Sanıldığı gibi, kişinin sadece mecazî aşkta ya da hakikî aşkta saplanıp kaldığını düşünürsek, her hâlükârda bir süre sonra onun psikolojik sorunlarının ve ileri derecede saplantılarının olacağını da kabul etmek zorunda kalırız. İslam tasavvufu, insanı bütün gerçekliği ile kabul ettiği gibi, ona, lâıyık olduğu yeri de gösterir. Edebî metinlerimizi anlama ve yorumlama durumlarında bu hususları dikkate almamızın önemli olacağını düşünüyorum. Şunu unutmamak gerekir ki, mecazî aşk ile hakikî aşk arasında kesin bir ayrımın yapılması son derece tehlikelidir. Bu tutum, aşkın evrensel söylemini zedeleyeceği gibi, usta şairlerin şiirlerindeki evrensel söylemlerin mevcudiyetini de inkâr sayılır.

Klasik şiir yorumlarımızda "falan şair şiirlerinde beşerî aşkı, filanca ise tasavvufî aşkı işliyor" gibi ifadeler, mecazî ile hakikî aşk arasında kapanmayacak bir mesafenin olduğu izlenimini veriyor. (Elbette burada sufi şairleri bir kenara bırakıyorum). Örneğin 18. yüzyıl şairlerinden Nedim'in tamamıyla beşerî aşka ve hazlara, Şeyh Galib'in ise tasavvufî aşka yöneldiği iddialarını hatırlayalım. Nedim ne kadar beşerî aşka kapı açıysa, Şeyh Galib de o kadar kapı açmış; Şeyh Galib ne kadar ilahî aşka yönelmişse, Nedim de o kadar yönelmiştir. Görünürdeki farklar bizi yanıltmasın! Bu ve benzeri şairlerin şiirleri, yorumbilimsel açıdan bir incelenmeye tâbi tutulduğunda, söylediklerimizin ne kadar doğru olacağı ortaya çıkacaktır.

Aynı şekilde "tasavvuf" konusu da bir sorun teşkil etmeye devam ediyor. Tasavvufî düşünce, aşk konusu gibi, derinlemesine incelendiğinde bütün şiirlerin temelini teşkil ediyor. Konuya pozitivist bakış açısıyla bakarsak, bunu görmemize imkân yoktur. Daha önce de söylediğim gibi, bizler metnin ne söylediğini değil, ne söylemesi gerektiği-

ni göstermeye çalışıyoruz. Daha doğrusu, metni bizim dayatmalarımızla anlamaya ve anlatmaya çalışıyoruz. Konuyu fazla uzatmadan şunu söyleyebiliriz: Tasavvufî düşünce, İslâm'ın özü ve onun batını yorumudur. Eserlerimizin ana kaynağı Kuranıkerim olduğuna göre, tasavvufî düşüncenin bu şekilde, bazılarında olup bazılarında olmaması akla uygun düşmediği gibi geleneksel yapıyla da örtüşmemektedir.

5.Tehlikeli İfadeler: Şarap ve Onunla İlgili Unsurlar: Aslında bu başlıkta kullandığım "tehlikeli" ifadesi pek de doğru değildir; ancak konuya açıklık getirmesi ve bazı edebiyat tarihçilerinin kullanmış olması nedeniyle buraya alınmıştır.

Şarap ve onunla ilgili unsurlar, Türk, İran ve Arap edebiyatlarında sıkça kullanılmıştır. Zaman zaman hem gerçek anlam hem de mecaz anlam söz konusu edilmiştir. Şarap ve ilgili unsurlar, İran edebiyatında, Hucvîrî, İmam Gazalî ve kardeşi Ahmed Gazalî gibi sufi düşünür ve şairler tarafından tartışılmış, fazla bir zaman geçmeden bunların tasavvufî şiirlerde kullanılmasına cevaz verilmiştir. Ancak asıl tartışmalar, ilahî güzelliğin, insan unsurları ile anlatılması üzerinde yapılmıştır. Şarap ve onunla ilgili unsurların kabulünün kısa sürede olmasının nedeni, birçok sufînin "sekrî" ön plânda tutmuş olmasıdır.²² Tartışılan bu iki konu, klasik şiirimizde âşık tipinin en önemli iki karakteristik özelliğini gösterir: içki içmek ve güzel sevmek.

Aşk konusunda olduğu gibi, şarabın şiirlerde ustaca işlenmesi yine büyük şair Genceli Nizâmî'de gerçekleşmiştir. Hem zamanındaki şairlere ve hem de kendisinden sonra gelen Türk ve İranlı sanatçılara ilham kaynağı olan Nizâmî, aşk ile bade arasındaki anlamsal yakınlığı şiirlerinde dile

²⁰ Terry Eagleton, a.g.e., s.101

²¹ Nasrullah Pürcevadî, Can Esintisi, (çev.Hicabî Kırılangıç), İst.1998, s.402

²² Nasrullah Pürcevadî, a.g.e., s.353-373

getirmiştir. Nizamî, teşbihten istiareye geçen bâde ile şarap kelimesini sembolik ve mecazî anlamıyla kullanan ilk şairlerdendir. Ancak onun şaraptan kastının, ilahî aşk değil "kendinden geçme" olduğunu belirtmek gerekir. Ama ilahî aşkla da bağlantısız değildir. Nizamî'den sonraki mutasavvıf şairlerin âşıkâne şiirleri, O'nun şiirlerinden temel bir farklılık gösterir. Nizamî'ye göre bâde ve şarap ile "kendinden geçen" sadece insandır. Bâde ve şarabı, aşkın kendisi sayan şairler, aslında bütün varlıkların da aşk şarabı ile sarhoş olduklarını düşünmüşlerdir.

Gerek bâde gerekse şarap konusunda çok yönlü anlam boyutları, daha sonraki yüzyıllarda -Türk ve İran şiirinde- şiirin geniş anlam ve hayal dünyası kazanmasına, sınırsız gelişme ve üst düzey estetik değerler elde etmesine imkân sağlamıştır. Edebî metinlerimizde geçen şarap ve onunla ilgili unsurların içerikleri, şair merkezli ve tekanlılık düzeyine indirgenerek sınırlandırılmış ve daraltılmıştır. Örnek verecek olursak "falanca şair şarabı mecazî, filanca ise hakikî anlamda kullanmıştır" diyerek şiirlere dayatmada bulunuyoruz. Bu yorumlar, bizim eleştirel kazanımlarımız olmaktan çok, daha önceki edebiyat tarihçilerimizin keyfi yorumlarıdır.

Ayrıca şarap ve bâdenin "ilahî aşk"la karşılık gelmesi de başlı başına sorun oluşturuyor: İlkin, şarabın mecaz anlamının yüzyıllar boyu hiç değişmeden, farklılık kazanmadan ya da bazı anlam kayıplarına uğramadan zamanımıza kadar gelmesi, semantik açıdan haklı görülmez. Kelimeler ve kavramlar, önceden de ifade ettiğim gibi, tarihsel sürece dayanamazlar. Bu süreç içerisinde anlamsal değişimlere uğrarlar. İkinci olarak, şarap Nizamî'de de gördüğümüz gibi, ille de ilahî aşkı ifade etmek zorunda değildir; bu sembol beşerî aşk için de söz konusu olabilir. Görüldüğü üzere, zamanımızda yapılan yorumlarda, aşk kavramı gibi, şarap kavramında da,

onun mecazî ve hakikî anlamları arasında uçurumlar meydana gelmiştir. Şarabın iki boyutlu mecazî anlamlarındaki hiyerarşik yapısında aksamalar ortaya çıkmıştır. Yani şarabın, mecazî olarak, ilahî aşkın yanı sıra beşerî aşkın da ifadesi olduğu göz ardı edilmiştir, yorumlamalarda. Şarabın hem hakikî hem de mecazî anlamlarının hiyerarşik bir tabakalaşma oluşturmamasından ötürü, "tehlikeli" ya da ona benzer ifadelerle nitelendirilmesi, kanaatimce pek doğru değildir. Çünkü bu "tehlikeli" sıfatı "şarab"ın hakikî anlamda kullanılmasına yöneliktir. Ayrıca edebî bir metnin, tekanlılık düzeyine indirgenemeyeceği, onun içerisinde potansiyel olarak çokanlamlılığın bulunduğu gerçeği, bu kanaatimizi doğrular, sanırım. Aynulkuzat-ı Hemedânî'nin dediği gibi: "Şiir bir aynadır; herkes orada kendisini görür" ifadesi, nasıl anlamın sınırsız olduğunu gösteriyorsa, şarabın hem hakikî hem de mecaz anlamlarının boyutları, şiirlerimize anlam ve hayal zenginliği, genişliği kazandırmıştır.

6.Şairin İkiyüzlülüğü: Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında, yorumcularımızın sağlam yöntemlere dayanmayarak yaptıkları yorumların sonucunda, toplumun inançları ve ahlâkıyla bağdaşanlar ve bağdaşmayanlar biçiminde şairlerimizi ikiye ayırmak zorunda kalıyoruz. Aslında Gibb'den zamanımıza kadar gelen ve etkisini hissettiğimiz bu yanlışın temelinde, yukarıda söylediğimiz gibi, "tehlikeli" diye nitelendirilen ancak anlamakta zorlandığımız kavramlar yatıyor.

İkinci grup şairler duygu ve düşüncelerini, eğilimlerini, beklentilerini dilin bütün imkânlarını kullanarak ifade etmiş, toplumun tepkilerini bu şekilde savuşturmağa çalışmışlardır; ama gerçekte bu sanatçılar, şiirlerinde bunun ötesinde bir şey söylememişlerdir. Bu anlayış, maalesef, şairlerimizi ikiyüzlü, -kamusal alanda farklı, sanat alanında farklı- kelimelerle oynayan

cambazlar durumuna düşürmekten başka anlam taşımıyor. Bu anlayış biçimi, ayrıca sanatçılarımızı "samimî olan ve samimî olmayan" diye bir sınıflamaya tâbi tutuyor.

Klâsik Türk şiirimizde, şair/âşık tipinin en belirgin özelliklerinden ikisi, şarap içmesi ve güzel sevmesidir. Bunlardan "şarap içme" konusunda pişmanlık duymak, tövbe ederek bu alışkanlıktan tamamen vazgeçmek yerine o, tövbesini bozan -özellikle bahar mevsiminde- yani "tevbe-şikest" bir kişi olarak karşımıza çıkar. Burada toplum ahlâkına bağlı ve saygılı bir tip yerine, ahlâk kurallarını koyan; ancak bunları önce kendisi bozan "ikiyüzlü" bir varlıkla karşılaşıyoruz. Bu durum Freud psikanalitiğinde "barbarizm" olarak değer bulur. Görüldüğü üzere, metinden hareketle şairin yaşantısına ve psikolojik yapısına gitmeye çalışmak, şair merkezli bir kuram olan Freud psikanalitiğinin ne kadar subjektif ve haksız bir yorum olduğunu ortaya koyuyor. Kaldı ki, şairin böyle bir hayat sürüp sürmediği bizler için meçhuldür. Eliot, şairin kendisine mahsus bir kimliğinin olmadığını, herhangi bir kişinin kimliğine bürünerek konuşan biri olduğunu söylerken, onun, toplumu bütünüyle kucakladığını, bütün zıtlıkları varlığında birleştirdiğini dile getirmek istemiştir. Tövbe edip onu sıkça bozması, onun ruhundaki çatışmaların, kargaşanın ve gelgitlerin dışarıya yansımalarıdır. İşte sanat eseri de, bu ruh hâliinden doğar. A. Gide, sanatın, rahat bir ruh hâliinden değil, "baskı"dan doğduğunu vurgulamıştır.

İşte, metinlerimizi ciddi eleştirilere tâbi tutmadan, ön kabul ve ön yargılarla hareket etmemizin sonucunda böyle haksız ve yanlış sonuçlar ortaya çıkıyor. Şiirlerimizin objektif eleştirilerle incelenmesinin yanı sıra Türk toplumunun sosyolojik ve psikolojik yapısı dikkatlice tetkik edilecek olursa -yani tarihsel ve kültürel durum incelenecek olursa- bunun böyle olmadığı, ahlâkî kurallarla bir çatışmanın mevcut bulunmadığı görülecektir. Bilakis bu iki kesimin (güya,

toplumun ahlâkıyla bağdaşan ve bağdaşmayan şairler) uyum içerisinde olduğu, farklılığın toplum yaşantısına zenginlik, renklilik ve ahenk kazandırdığı görülecektir.

Ne yazık ki, bu haksız ve subjektif değerlendirmeler, klâsik Türk şiirimizin felsefesinin basitleştirilerek "evrensellik" değerinin örtbas edilmesi çabalarının bir ifadesidir.

7.Klâsik Türk Edebiyatı-Halk Edebiyatı:

Divan ve halk edebiyatı ayrımı, belki üzerlerinde bilimsel çalışmalar yapan bilim adamları için kolaylık sağlıyor gibi görünüyorsa da, bu düşünce tarzının tehlikeli yönleri de mevcuttur. İlk önce, geleneksel yapının ve kültür değerlerinin nesillere aktarılışının önüne set çekilmiş oluyor. İkincisi, bu iki alanda çalışan bilim adamlarının, araştırmacıların birbirlerinden kopuk bir hâlde araştırmalar yapmalarına sebep teşkil ediyor. Bunlar kadar önemli olan üçüncü bir husus da, toplumumuzun, klâsik Türk şiirine yabancılaşmasına yol açmasının yanı sıra, bu şiirin halkın şiiri olmadığı gibi gayet yanlış kanaatlere sahip olmasına da neden olmaktadır.

Şurası muhakkak ki, bu iki alan, aynı değerlere ve müştereklere sahip olan; ancak onları farklı form ve üslupta terennüm eden, kültürel bütünlüğü gösteren edebiyatlardır. Entelektüel özellik taşıyan Divan şiiri, bir "merkez" hüviyeti gösteriyorsa -ki öyledir-, halk şiiri de bu merkezden yayılan ve ona çok şeyler kazandıran iç içe geçmiş daireler gibidir. Merkez olmazsa, dairelerin varlığından söz edilemeyeceği gibi, daireleri olmayan bir merkezin etkisinden de bahsedilemez. Titus Burckhard şöyle diyor: "Göçebe, yerleşik insandan aldığı formları basitleştirir, birtakım sembollere indirger. Yerleşik insan ise, göçebe sanatından aldığı elementleri geliştirir, tabiattan alınan formlarla zenginleştirir. Bütün İslam uygarlığı, bu iki kutup arasındaki devamlı alışverişe

sahne olur.²³ Bu ifadelerden yola çıkarsak, merkez ile daire kutupsallığı arasında daimî bir alışverişin mevcut olduğunu, merkez (saray ve çevresi)'in, daire (sarayın dışında kalan yerleşik ve göçebe halk)'den teknik olarak bir sanat yöntemi alacak olmamasına rağmen, sanatın temel esprisi üzerine onlardan öğreneceği çok şey vardır.

Bu iki kutup arasındaki daimî alışveriş, birbirini tamamlayan bir sistem olduğuna göre, Divan ve halk edebiyatı diye bir ayrım yapılması ve daha da önemlisi, bu alanların ayrışması ve içine kapanması, her ikisinin de çok iyi anlaşılmasına yol açar. Ayrıca bu iki edebiyat arasındaki benzerliklerin gösterilmesi yolunda insana garip gelen çalışmaların yapılması ya da aralarındaki "müştereklik"lere dikkat çekmek uğruna üretilen çalışmaların bilimsel eserler kategorisinde gösterilmesi üzücüdür.

Merkezden çembere ve çemberden merkeze kesintisiz aktarımların varlığı söz konusu olduğuna göre, bu edebiyatların bir bütünlük içerisinde ele alınması, Klâsik Türk Edebiyatının sağlıklı bir biçimde incelenmesine ve bilimsel, objektif edebiyat tarihlerinin hazırlanmasına katkıda bulunacaktır. Aynı zamanda Klâsik Türk Edebiyatının halk tarafından yakından tanınması yolunda yapılacak çalışmalarda başarılı olabilmek için, bu iki edebiyat arasındaki yapay mesafenin kaldırılması zaruridir.

Bu konu ile ilgili, son olarak şunları da eklemek yerinde olacaktır. Divan edebiyatı ve halk edebiyatı ayrımı ne kadar yanlış ve sakıncalı ise, Klâsik Türk Edebiyatının yüzyıllara göre ayrılması da o derece yanlış ve sakıncalıdır. Bunun yerine, "geleneksellik" kesintiye uğratmayacak makul bölümlerle yapılabileceği kanaatindeyim. Bu konu üzerinde durulması gerekir.

Buraya kadar maddeler hâlinde sıraladığım hususlar, klâsik Türk şiiri metinlerini anlama ve yorumlamada bazı sorunların bulunduğunu göstermektedir. Elbette, bu maddelerin sayısını artırmak mümkündür; ama çoğaltılmasının fazla bir önemi yoktur. Burada, esas olan, "yöntem sorunu"dur.

Görüldüğü üzere, metin tahlillerimizde uyguladığımız yöntemin pek doğru olmadığı ve günümüz eleştiri anlayışına uymayan yanlarının bulunduğu bir gerçektir. Öncüsü "biyograficilik" olan pozitivist yöntemin özelliklerinden bazılarını bünyesinde bulunduran "gelenekselleşmiş" tahlil yöntemimiz, hâliyle, bazı sorunları da beraberinde getirmiştir ki en önemlisi bu yöntemle göre, bir edebiyat eserinin anlaşılması, çözümlenmesi için yazarın/şairin hayat hikâyesinin bilinmesinin gerektiği görüşüdür.²⁴

Edebi metinlerimizi gereği gibi anlama ve yorumlama konusunda, hâlihazırda kullanılan yöntemi dışlamamız asla söz konusu olamaz. Ancak daha objektif ve bilimsel bir tutum da izlemek zorundayız. Bu sebeple değerlendireceğimiz kuram ve yöntemlerde aranacak temel ölçüt "geleneksel yapıma" uygunluktur. Geleneksel Edebiyat Yöntemi'ni sanat eserlerimizi anlama ve yorumlamalarda esas kabul etmenin yararlı olacağını düşünüyorum. Şurası bir gerçektir ki, sanat eseri, kökleri çok eskilere dayanan "gelenek"i tanımadan ve anlamadan anlaşılabilir; dolayısıyla yapılan yorumlar da sağlıklı olmayacaktır. Bu itibarla Doğu geleneği ve İslâm tasavvufu alanlarında pek değerli eserler veren Ananda K. Coomaraswamy, René Guénon, Frithjof Schuon, Titus Burckhard, Martin Lings... gibi değerli düşünür ve bilim adamlarının görüşleri ve düşünceleri metin çözümlemelerinde yardımcı olacaktır. Ancak

bununla metinlerimize uyguladığımız "gelenekselleşmiş" yöntemi kastetmiyorum elbette. Geleneksel Edebiyat Yöntemi çok daha kapsamlıdır.

İslâm medeniyetinin oluşturduğu zengin ve güçlü kültür yapısı, çeşitli milletlerin bu medeniyet dairesine girerken beraberlerinde getirdikleri farklı kültürleri sentez etmiş; bu kültürlerden, kendi ilkelerine uygun olanları bünyesinde eritmiştir. Edebi eserlerimizin kaynakları, başta Kuran'ımız olmak üzere hadisler, fıkıh, kelâm, tasavvuf... gibi disiplinlerdir. Ancak bu eserlerin çözümlenmesinde, Doğu medeniyetinin zengin ve köklü kültürel değerlerinden, yani geleneği oluşturan fikir, hayal ve semboller dizisinden yararlanmanın, bizlere büyük katkılar sağlayacağına inanıyorum. Burada sözlerim yanlış anlaşılmasın. Hiç şüphe yok ki İslâm sanatının kökleri için gidilmesi gereken yer, yine İslâm'ın batını boyutu, hakikatin aydınlatıldığı batındır. Ancak, İslâmiyet sonrası vücutta getirilen sanat eserlerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, İslâmiyet öncesi Doğu doktrinine dayalı kültürlerden yararlanmanın ne sakıncası olabilir? Bunun için, yukarıda adlarını sıraladığım araştırmacı ve bilim adamlarına ek olarak, Doğu dinleri, dinin sembolik dili, mitoloji, ikonoloji vb. alanlarda eserler veren Mircea Eliade, Joseph Campbell gibi yazarlardan da yararlanmanın büyük kazançlar sağlayacağına inancım tamdır. Eliot: "Sanat eseri, 'geçmiş'in 'hâl' ile birleştiği yeni bir sentezde yerini alır; yeni bir geleceğe doğru aktığı anlarda yaratılmaktadır." diyor. Yani, gerçek bir sanat eserini üreten, kültürel bütünlüktür. Geleneksel Edebiyat Yöntemi, bu bütünlüğü bünyesinde korur.

Bunun dışında Batı'da gelişen edebiyat kuramı eleştirileri (Hermenötik, Biçimcilik, Yapısalcılık, Yeni Eleştiri, Yapısökücülük, Psikanaliz, Alımlama Estetiği, vs.)'nden de yararlanabiliriz. Ancak bunlardan millî kültürümüze, dünya görüşümüze, hayat

felsefemize ve sanat anlayışımıza uygun düşenleri dikkate almak zorundayız. Çünkü bu kuramlar, Batı felsefesinin ürünleridir; onların aynen kabulü ve uygulama alanına dâhil edilmesinde sakıncalar olabilir. Örneğin Freud psikanalitiğinin şiirlerimize uygulanması hâlinde "çarpık sonuçlar"la karşılaşabiliriz; ancak Jung yöntemi, tam aksine, olumlu ve yararlı sonuçlar verebilir. Zira, Jung Psikanalitiği, Geleneksel Edebiyat Yöntemi ile örtüşür.

Bu açıklamalardan sonra şunları söyleyebiliriz; Gerek maddelerde söylediklerimin, gerekse önerdiğim yöntemler ışığında yapılacak şiir yorumlarının vereceği sonuçlara bakılarak yeni ve sağlam yöntemler geliştirebiliriz, diye düşünüyorum. Burada önemle üzerinde durmak istediğim bir husus vardır: Bu çalışmamın, mutlak ve kesin doğruları ifade etmesi gibi bir iddiası söz konusu değildir. Elbette yanlışları ve eksikleri olacaktır. Buradaki önerilere eklenecek pek çok önerinin de olacağı muhakkaktır. Ayrıca bu konunun geniş bir platformda tartışılmasının sonunda kazançlı çıkan Klâsik Türk Edebiyatı olacaktır.

²³ Titus Burckhard, İslâm Sanatı, (çev. Turan Koç), İst. 2005, s.125

²⁴ Gürsel Aytay, Genel Edebiyat Bilimi, İst. 2003, s.128

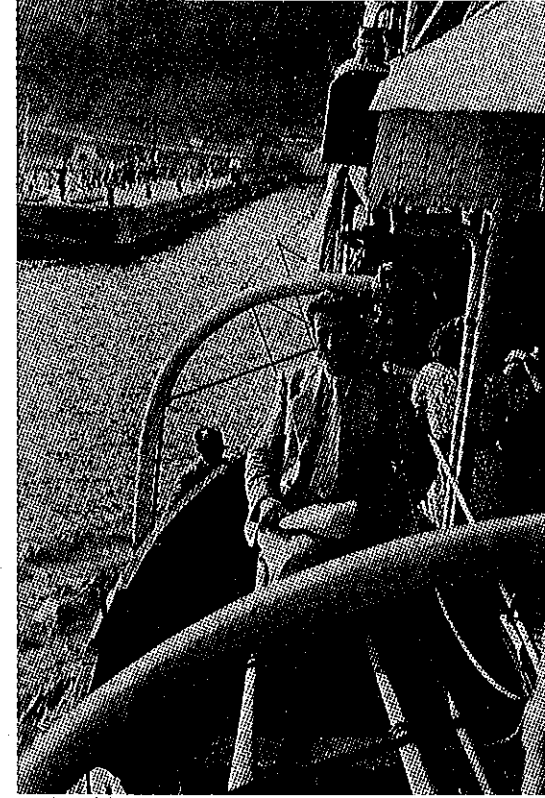
KAYNAKLAR

- Adonis (2002), Arap Poetikası, (çev. Emrullah İşler), İstanbul
- Andrews, Walter G. (2000), Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, (çev. Tansel Gürley), İstanbul
- Aytaç, Gürsel (2003), Genel Edebiyat Bilimi, İstanbul
- Ayvazoğlu, Beşir, Osmanlı Estetik Dünyasına Bir Bakış, Osmanlı Ansiklopedisi, C.10, İstanbul
- Burckhard, Titus (2005), İslâm Sanatı, (çev. Turan Koç), İstanbul
- Coomaraswamy, Ananda K. (1995), Sanatın Tabiatında Başkalaşım, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İstanbul
- Distria, Dora (1982), Osmanlılarda Şiir, (çev. Şenay Taneri), İstanbul
- Eagleton, Terry (2003), Edebiyat Kuramı, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul
- Eco, Umberto (1997), Yorum ve Aşırı Yorum, (çev. Kemal Atakay), İstanbul
- Elliot, T.Samuel (1983), Edebiyat Üzerine Düşünceler, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara
- Filizok, Rıza (2001), Anlamların Analizine Giriş, İzmir
- Freud, Sigmund (2004), Sanat ve Sanatçılar Üzerine, (çev. Kâmuran Şipal), İstanbul
- Freud-Jung-Adler (1981), Psikanaliz Açısından Edebiyat, (çev. Selahattin Hilav), 2.Baskı, İstanbul
- Fromm, Erich (2004), Psikanaliz ve Din, (çev. Aydın Arıtan), İstanbul
- Gadamer, H.G. (2002), Edebiyat Nedir, (çev. Şahbender Çoraklı-Ahmet Sarı), İstanbul
- Jung, C.Gustav (2001), İnsan Ruhuna Yöneliş, (çev. Engin Büyükinel), İstanbul
- Lenoir, Beatrice (2002), Sanat Yapıtı, (çev. Aykut Derman), 3. Baskı, İstanbul
- Livingston, Ray (1998), Geleneksel Edebiyat Teorisi, (çev. Nejat Özdemiroğlu), İstanbul
- Moran, Berna (2002), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 9.Baskı, İstanbul
- Pürcevadî, Nasrullah (1998), Can Esintisi, (çev. Hicabi Kırılangıç), İstanbul
- Sayın, Şârâ (1999), Metinlerle Söyleşi, İstanbul
- Sim, Stuart (2000), Derrida ve Tarihin Sonu, (çev. Kenan Ökten), İstanbul
- Tunalı, İsmail (2002), Sanat Ontolojisi, 4.Baskı, İstanbul
- Wellek, R.-A.Warren (1983), Edebiyat Biliminin Temelleri, (çev. A.Edip Uysal), Ankara
- Zima, Peter V. (2004), Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi, (çev. Mustafa Özseri), İstanbul

**Fotoğraflarla
Prof. Dr. Abdülkadir Karahan**



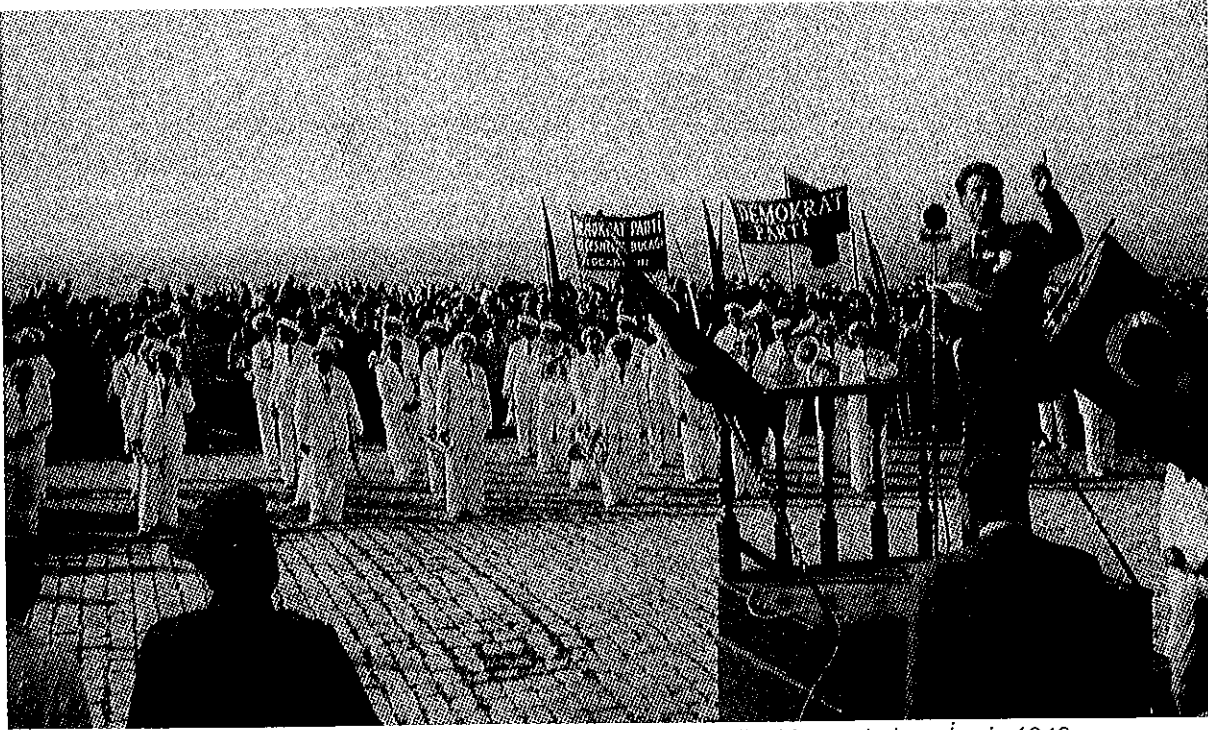
Lise öğrenciliği, İzmir, 1933



*Üniversitede öğrencilik yıllarında
bir Boğaziçi gezisi, İstanbul 1936*



*"Yedeksubay Marşı"nın da söz yazarı olan Prof. Dr. Karahan
vatani görevini yaparken, Zonguldak, 1940*



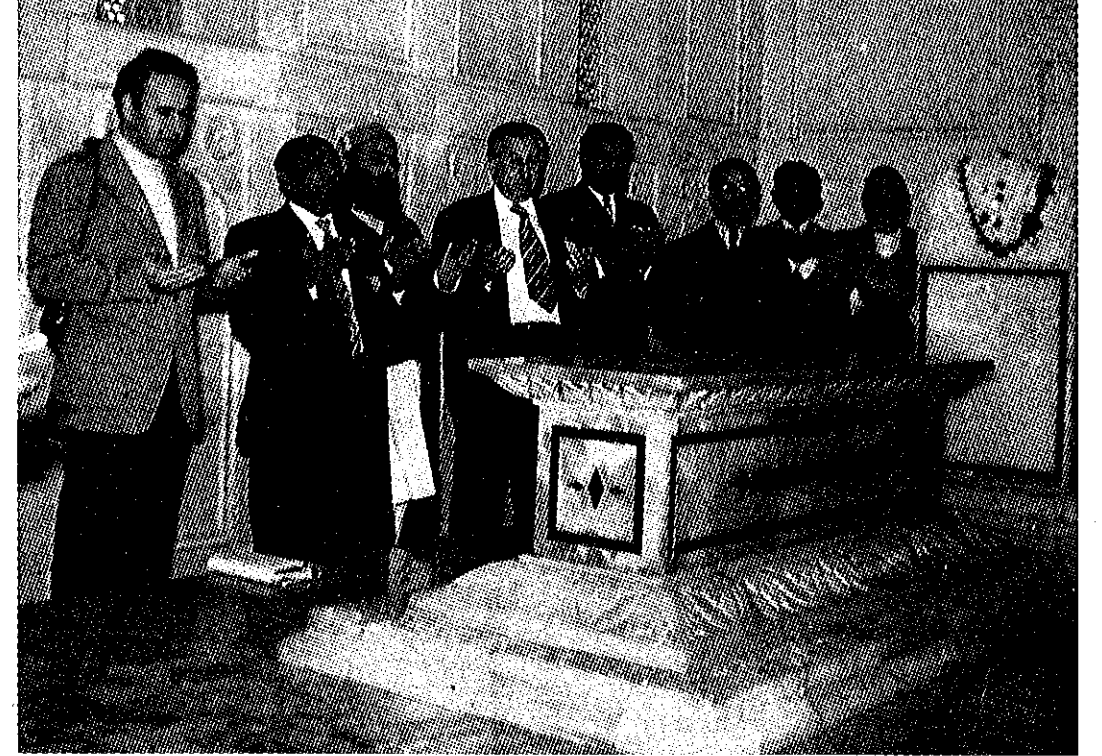
Demokrat Parti tarafından düzenlenen toplantıda halka hitap ederken, İzmir, 1946



İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Metinler Şerhi ve Osmanlı Edebiyatı
asistanı olarak görevi başında,
İstanbul, 1949



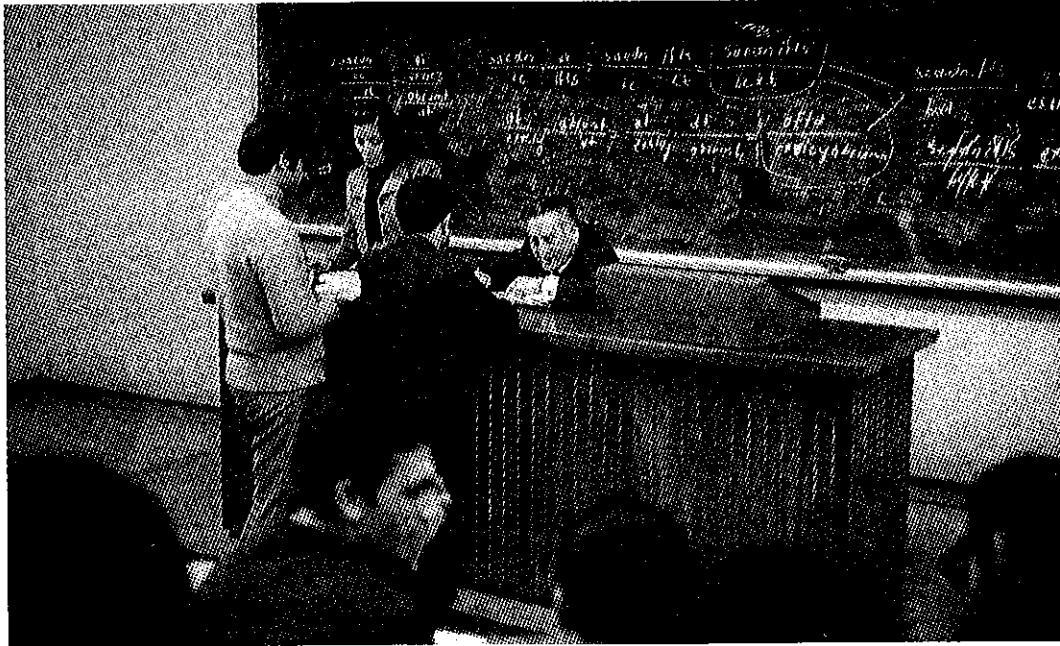
Dostları ile birlikte, İstanbul, 1950



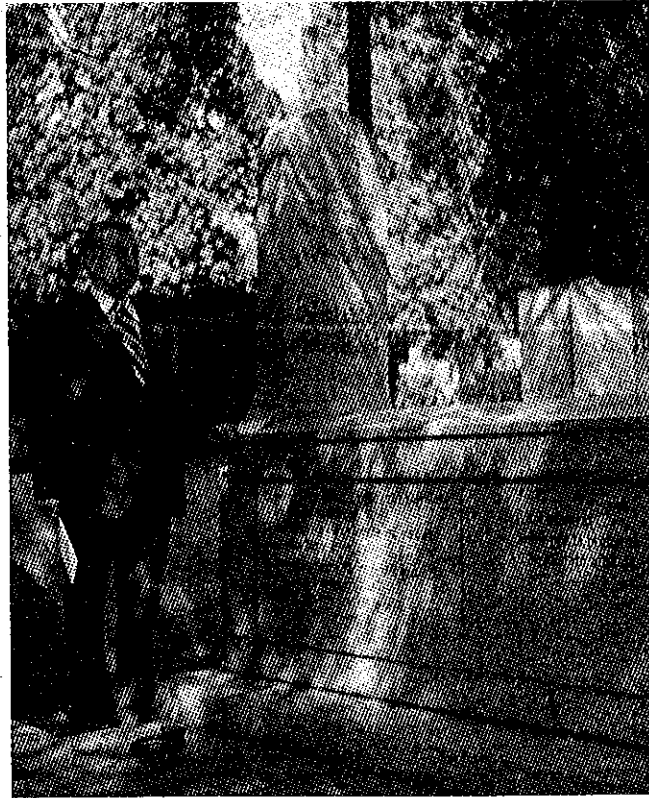
El-Biruni Kongresi'ne katılan bazı bilim adamlarıyla, Pakistan'lı büyük şair Muhammed İkbâl'in
mezarı başında, Pakistan, 1972



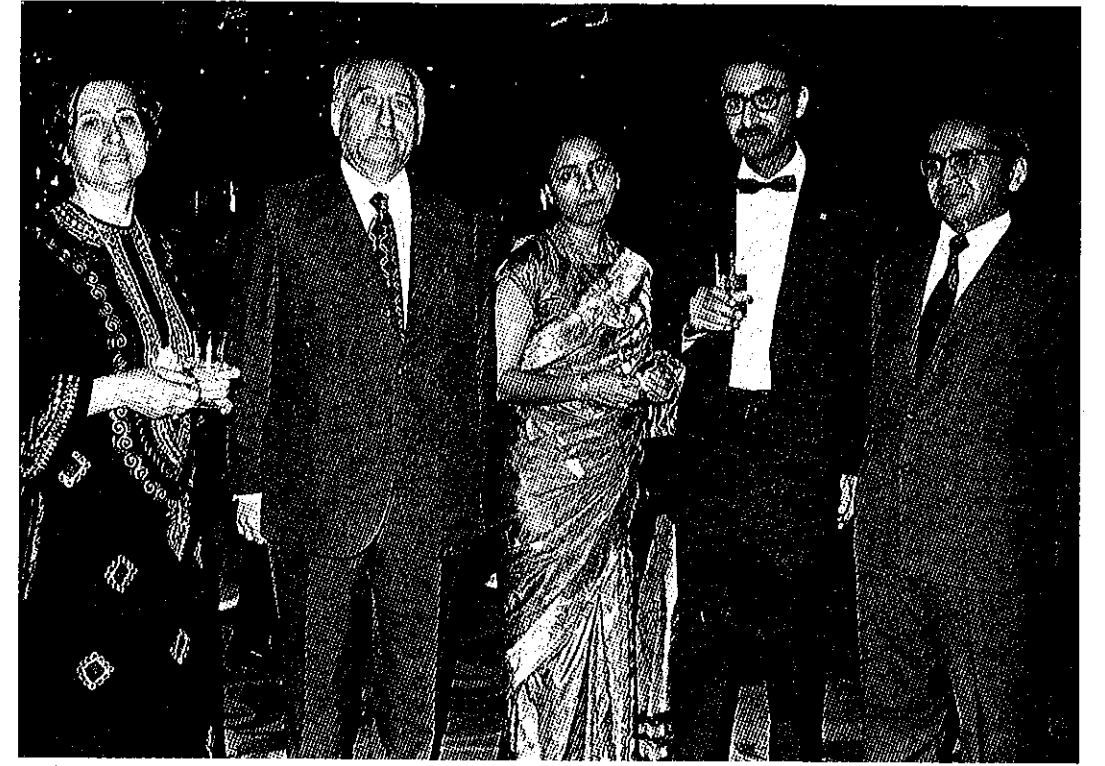
Azerbaycan'da düzenlenen bir kongrede tebliğ sunmak üzere katılımı esnasında,
Azerbaycan, 1972



İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi öğrencilerinin karnelerini imzalarken, 1973



Tarihçi J. Von Hammer tarihini dilimize özetleyerek kazandıran Prof. Dr. Karahan mezarının başında, Viyana 1974



Uzun yıllar Türkiye-Pakistan Dostluk Derneği'nin Başkanlığını üstlenen Prof. Dr. Karahan, Pakistan Büyükelçiliği tarafından düzenlenen bir resepsiyonda eşi ile birlikte, İstanbul 1975



20.yy büyük hattatı Hamit Aytaç ile çekilen fotoğraf, 1975



Pakistan Azad Kaşmir'de uluslararası bir kongrede,
1976



Tarafınca hazırlanan 40 Hadis eserinde yer alan levhaların önünde,
1977



Prof. Dr. Karahan konuşma yaparken, 1979



Prof. Dr. Karahan tarafından "Müslümanlığın Temel Bilgileri" kitabının 3000 adedini Türk Kara Kuvvetleri
Güçlendirme Vakfı'na bağışlanması nedeniyle gerçekleşen şilti takdimi, 1981



İstanbul Üniversitesi'ndeki odasında öğrencileriyle birlikte, İstanbul, 1982



Prof. Dr. Karahan'ın sekreterliğini üstlenen sempozyum koordinatörü Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan ile birlikte, İstanbul 1982



Prof. Karahan okuruna kitap imzalarken, 1982



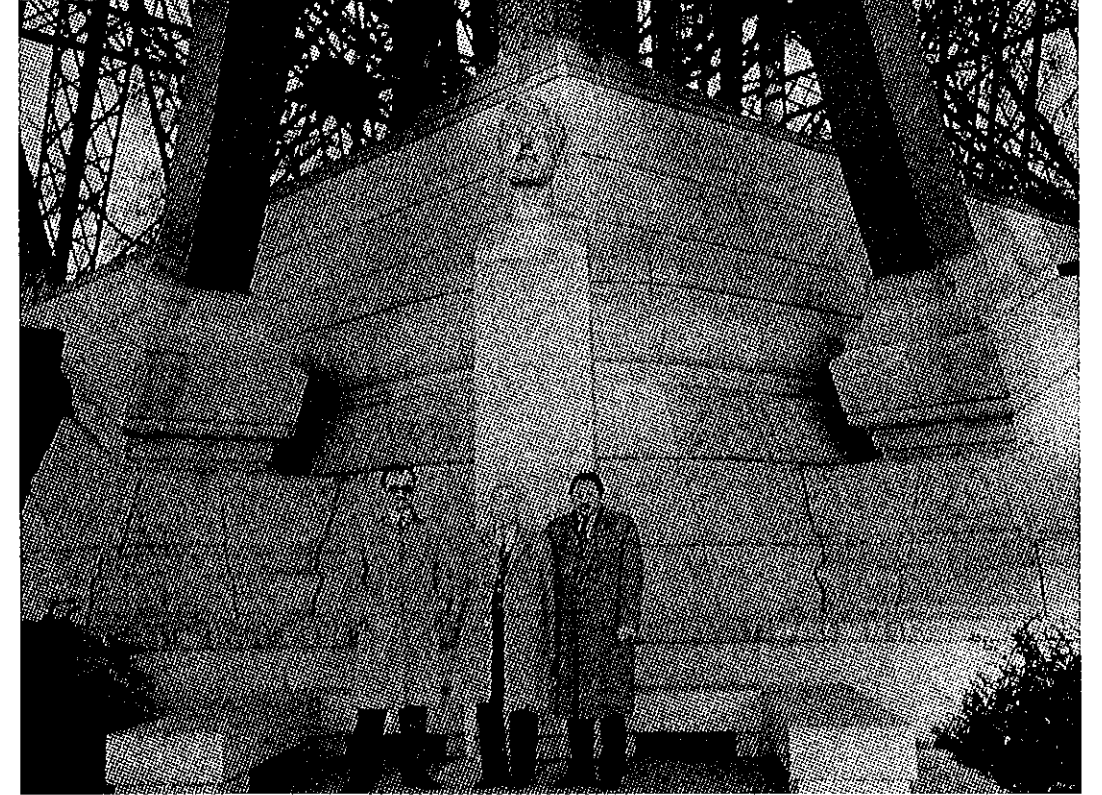
Şanlıurfa Kültür ve Dayanışma Derneği tarafından düzenlenen bir iftar yerneğinde eşi Süreyya Karahan ve kızı Doç. Dr. Zeynep Karahan Uslu ile birlikte, 1988



Büyük şair Nabi'nin kendisinin şahsi girişimleriyle restore edilen kabri başında, İstanbul 1986



Türk Edebiyatı Vakfı tarafından düzenlenen bir toplantıda asistanlığını üstlenen Prof. Dr. Şeyma Güngör ile birlikte, İstanbul, 1987



Uluslararası Türkoloji Kongresi esnasında, Paris, 1989



Memleketi Şanlıurfa'da kişisel kütüphanesindeki kitaplarla kurduğu Prof. Dr. Abdülkadir Karahan Kütüphanesi'nin açılışında Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ile, Şanlıurfa 1995



Prof. Dr. Karahan'ın entellektüel yaşamının 50. yılı münasebetiyle düzenlenen, dönemin Milli Eğitim Bakanı Avni Akyol, meslekdaşları, sanatçılar, milletvekilleri, öğrencileri ve ailesi ile, İstanbul, 1990



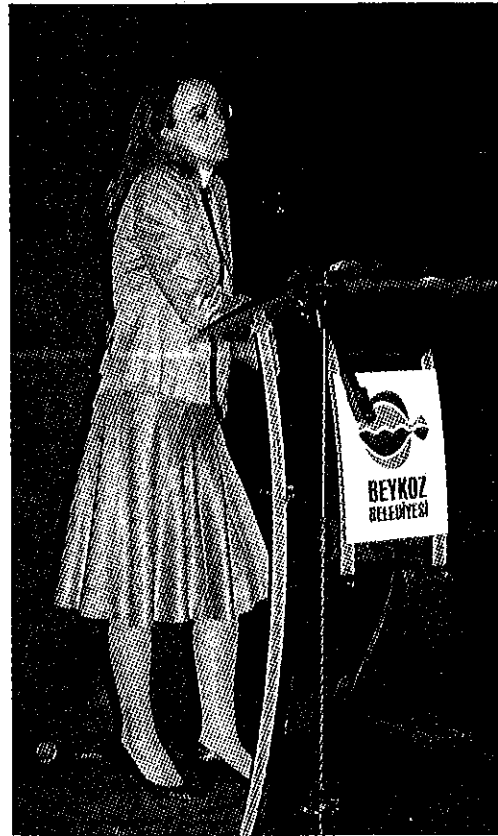
Sn. Başbakanımız R. Tayyip Erdoğan ile birlikte bir yemekte,
1995



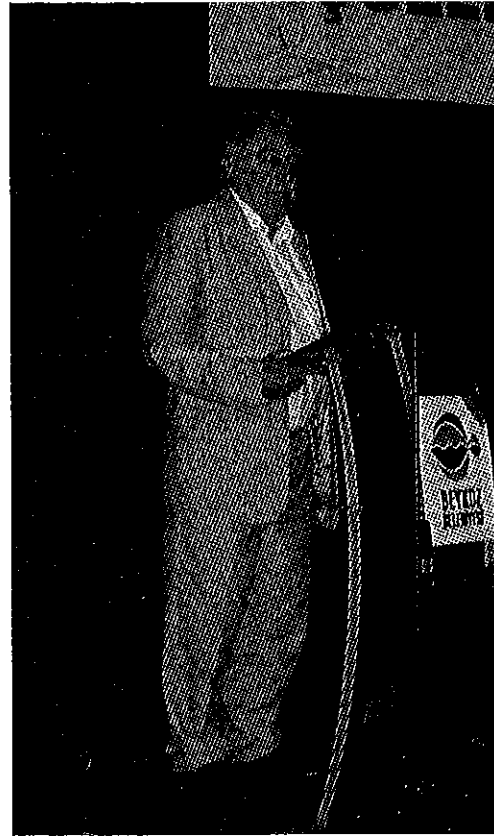
Sempozyumdan...



Beykoz Belediye Başkanı Muharrem Ergül sempozyum katılımcıları ile birlikte



Yrd. Doç. Dr. Zeynep Karahan Uslu



Prof. Dr. Nevzat Yalçıntaş



Sempozyumdan bir görünüm



Prof. Dr. Muhammed Nur Doğan



Süreyya Karahan



Beykoz Belediye Başkanı Muharrem Ergül tarafından düzenlenen yemek daveti



Beykoz Belediye Başkanı Muharrem Ergül tarafından düzenlenen yemek daveti